





MITTHEILUNGEN

DER

KAISERL. KÖNIGL. CENTRAL-COMMISSION

ZUR

ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG

SEINER EXCELLENZ DES PRÄSIDENTEN DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

KARL FREIHERRN VON CZOERNIG.

REDACTEUR: KARL WEISS.

V. BAND.

JAHRGANG 1860.

MIT X TAFELN UND 333 HOLZSCHNITTEN



WIEN, 1860.

IN COMMISSION BEI DEM K. K. HOF-BUCHHÄNDLER WILHELM BRAUMÜLLER.

AUS DER KAISERLICH-KÖNIGLICHEN HOF- UND STAATSDRUCKEREI.


HARVARD COLLEGE
JUL 12 1920
LIBRARY
Sumner Fund

INHALT.

Nr. 1. Jänner.

Nr. 2. Februar.

Nr. 3. März.

Nr. 4. April.

Nr. 5. Mai.

Nr. 6. Juni.

Nr. 7. Juli.

Nr. 8. August.

Nr. 9. September.

Nr. 10. October.

Nr. 11. November.

Nr. 12. December.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3½ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur mit dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 1. | V. Jahrgang. | Jänner 1860.

Zur Kunstgeschichte von Oberitalien.

Von Karl Schnaase.

Wie unvollständig noch immer unsere Kenntniss der mittelalterlichen Kunst Italiens, besonders der Lombardei, ist, wie leicht jedem einigermassen dazu geeigneten Reisenden neue, mittheilungswerthe Anschauungen zu Theil werden, diese Erfahrung machte ich aufs Neue bei einer Rundreise durch diese Gegenden im Herbste 1858, welche ich grösstentheils in Gemeinschaft mit meinem Freunde Lübke ausführte. Er, für den es der Beginn einer grösseren Reise war, wird über das Architektonische, wohl den wichtigsten Theil, im Zusammenhange berichten, während die nachfolgenden bescheidenen Beiträge auf dem Gebiete der anderen, populäreren Künste stehen bleiben.

I.
Chiavenna.

Schon unsere ersten Schritte auf italienischem Boden, noch am Abhange der Alpen, waren belohnend. Die Hauptkirche S. Lorenzo, welche mit ihrem breiten, ringsum von Säulenhallen umgebenen Vorhofe und dem Campanile in seiner Mitte schon von den benachbarten Bergen ein sehr stattliches echt italienisches Bild gibt, ist nicht blos ein anziehendes Gebäude früher Renaissance, sondern birgt auch ein überraschend schönes, kostbares Werk viel älterer Kunst, das unter dem Namen eines Pax in der Sacristei bewahrt wird, vielleicht aber ursprünglich die Bestimmung eines prachtvollen Bücherdeckels der heiligen Schrift oder eines Choralbuches gehabt hat. Es besteht nämlich aus einem starken Stücke alten Holzes, wenn ich mich recht erinnere von etwa einem Fuss Breite auf 1' 3" Höhe, das auf seiner untern Seite unbekleidet, auf der obern aber von einer vergoldeten Tafel mit edelstem Schmucke bedeckt ist. Es sind nämlich darauf 37 Stücke verschiedener Grösse, Gestalt und Arbeit in einem rhythmischen Wechsel zusammengestellt, von dem man, wie ich hoffe, durch blos wörtliche Beschreibung Anschauung geben kann. In der Mitte ein Kreuz von schönster Filigranarbeit mit Edelsteinen besetzt, auf einem ovalen Schilde, natürlich aufrecht, d. i. so gestellt, dass der grössere Durchmesser der Höhe der ganzen Tafel entspricht; dann vier quadrate Stücke mit den Evangelistenzeichen in getriebener Arbeit so angeordnet, dass ihre äusseren Seiten denen der Tafel parallel sind und sie also das Rechteck derselben im kleineren Massstabe um jenen Mittelschild herum andeuten; endlich als dritte Ordnung am Rande der ganzen Tafel, immer auf der Mitte jeder Seite und also den Lücken zwischen den Evangelistenzeichen, vier wiederum ovale und aufrecht stehende Medaillons, welche in Verbindung mit jenem Mittelschilde die Gestalt des Kreuzes in das Rechteck der Tafel hineinzeichnen. Sie enthalten figürliche Darstellungen in Emailmalerei, und zwar das obere Christus in der Glorie, die beiden einander gegenüber stehenden an den langen Seiten den englischen Gruss, das untere endlich die Visitation.

Die Lücken, welche diese neun grössere Stücke sowohl an den Rändern der Tafel als zwischen den Evangelistenbildern offen lassen, sind endlich durch abwechselnde viereckige und kreisförmige Stücke ausgefüllt, jene mit buntfarbigen, höchst geschmackvollen Mustern in Email, diese in feinster Filigranarbeit, meistens mit Perlen und edlen Steinen geschmückt, von denen zwei antike Gemmen, einer arabische Buchstaben enthalten. Zwei der kleineren kreisförmigen Stücke haben Inschriften; das zwischen den beiden untern Evangelisten (wie gewöhnlich nehmen St. Lucas und Marcus diese Stelle ein) blos die Worte: *Pax. Vita.*, das zwischen den beiden oberen aber eine ausführliche: Vivant in Christum regnum teneant per ipsum ... fecerunt tantum faciunt VL condere factum. Wenn man diese letzte Abbreviatur als: velint ergänzen

darf, ist die ganze Rede eine Anrufung an die Evangelisten: wie in Vergangenheit und Gegenwart sollen sie, die Ecksteine der Kirche, auch in Zukunft ihr Werk aufrecht erhalten. Alle Inschriften, auch die auf den Emailmalereien, sind wie diese lateinisch und zwar in sehr reiner Majuskel, ohne Einmischung gothischer Buchstaben geschrieben; von den Evangelistenzeichen sind die Thiere stark gegliedert, der Engel voll und breit, und auch die Emailbilder, obgleich die Bleiche des Colorits und die Zeichnung der Gewänder byzantinische Anklänge geben, werden unzweifelhaft im Abendlande gefertigt sein, aber freilich nicht in Italien, sondern in den Gegenden wo dieser Kunstzweig blühete, in Limoges oder am Niederrhein. Einer dieser Gegenden, welcher wage ich nicht zu entscheiden, wird daher das Ganze, und zwar als ein Werk vom Anfange des XII. Jahrhunderts zuzuschreiben sein. Jedenfalls ist es durch die Schönheit der Anordnung, die Feinheit der Goldarbeit, und durch die vollkommene Erhaltung ein seltener Schatz mittelalterlicher Kunst und wohl einer sorgsamen Publication würdig. Bemerkenswerth ist noch, dass bei der Darstellung der Verkündigung neben der Jungfrau ein Knabe sich in ein Becken bückt, als wüsche er sich; ein mir sonst nicht vorgekommener, und nicht leicht erklärbarer Zusatz.

In ganz anderer Beziehung beachtenswerth ist dann in dem an dem Porticus der Kirche gelegenen, ohne Zweifel alten, aber neu übertünchten Baptisterium der gewaltige Taufbrunnen; er ist nichts weniger als schön, aber durch sein sicheres Datum vom Jahre 1156 wichtig. Dass nämlich in diesem Jahre im Monat März unter dem Regiment der darin namentlich genannten Consuln von Chiavenna *(sub consulibus Clavenabus)* dieser Taufbrunnen *(fons iste)* gemacht sei, sagt die Inschrift an demselben unzweideutig, und die überaus rohe Sculptur der kurzen Gestalten mit grossen Köpfen ist ein neuer Beweis für die schon durch fast gleichzeitige mailändische Bildwerke bekannte Thatsache, wie sehr diese Kunst im XII. Jahrhundert hier vernachlässigt war. Überdies ist der Gegenstand der Darstellung sehr ungewöhnlich und sittengeschichtlich interessant; er ist nämlich nicht aus der heiligen Geschichte, sondern aus dem Leben genommen, und gibt einen feierlichen Aufzug zu einer Taufhandlung. Voran die Geistlichkeit, ein Abt mit der Mitra und dem Kreuze, Priester mit kurz abgeschnittenem Haare, Mönche mit Tonsur und Bärten, welche Kerzen, das Weihrauchfass, Krüge, Bücher u. dgl. tragen; darauf ganz fremdartige Scenen, ein Mann, der auf einem Ambos schmiedet, ein zinnenbekrönter Thurm, von dem eine Figur herabsieht, endlich ein Ritter zu Pferde mit Sporen und Steigbügeln, sein Haar in langen Flechten herabhängend, auf seiner Hand ein Vogel, wohl ein Falke, und nun erst der Träger des Kindes, ein Laie mit langem Haar und Bart, hinter welchem noch ein Kerzenträger folgt. Nimmt man hinzu dass dem Zuge ein Priester lesend mit einem Buche entgegen kommt, welches der dem Zug eröffnende Mönch auf seinen vorgestreckten Armen zu empfangen bereit ist, so scheint kaum zu bezweifeln, dass die Consuln der Stadt die Stiftung des Taufbrunnens benutzt haben, um gewisse Gerechtsame, deren Bedeutung Localforscher vielleicht noch ermitteln können, plastisch zu beurkunden.

II.
Gravedona.

Am Comer See hatten wir nur auf kurzen Genuss der Natur, nicht auf antiquarische Studien gerechnet; man eilt gern vorwärts in die Metropolen der Kunst und Förster's, des unvermeidlichen Reisebegleiters deutscher Kunstfreunde in Italien, Rath brachte uns nicht auf andere Gedanken. Aber mit sehnsüchtigen Blicken sahen wir doch von dem eilenden Dampfschiffe an der Küste und in den Bergen so manche Kirche alterthümlicher Gestalt, und die von Gravedona that es uns völlig an; es wurde beschlossen, sie in besonderer Excursion heimzusuchen, die, wie wir glaubten, uns nicht lange aufhalten könnte. Denn wer hatte damals von Gravedona gehört und wer konnte glauben, dass grosse Kunstschätze an so zugänglicher Stelle unbekannt geblieben wären. Die Leser der „Mittheilungen" sind inzwischen schon geförderter als wir damals waren und haben im Märzhefte v. J. (S. 60 ff.) in Wort und Abbildungen gerade jene alte Kirche kennen gelernt, die uns damals anzog, freilich nur in architektonischer Beziehung. Allein Sta. Maria antica (denn nur unter diesem Namen und nicht als Baptisterium kennen die Einwohner diese Kirche, obgleich es wahrscheinlich ist, dass sie ursprünglich diese Bestimmung gehabt hat) hat noch ein anderes, in jenem Berichte unerwähnt gebliebenes Interesse. Ihre Wände sind nämlich ringsum mit Malereien bedeckt, von grösserem und geringerem Werthe, zu denen alle Jahrhunderte vom dreizehnten bis zum siebzehnten mitgewirkt, zum Theil so eifrig mitgewirkt haben, dass sie die älteren Gemälde mit neueren bedeckten, unter denen jene, wenn der zweite Bewurf abgefallen ist, wieder zum Vorschein kommen. Dies ist namentlich an der westlichen Wand geschehen, wo aus einem grossen jüngsten Gericht aus dem XIV. Jahrhundert der Oberkörper des Weltrichters herabgefallen und an seiner Stelle neben den kolossalen, in dunkles Gewand gehüllten Beinen dieselbe Figur aber in weissem Gewande und kleinerer Dimension aus einem darunter verdeckten Bilde des XIII. Jahrhunderts heraustritt. Ebenso stammen aus dieser ältesten Zeit an den Wandpfeilern des Chors ein St. Gothardus im Bischofskleide mit niedriger Mitra und ein St. Christophorus mit dem Kinde auf der Schulter, in der Vorhalle und an der Eingangsthüre mehrere andere Gestalten, die Jungfrau mit dem Kinde, St. Bernhard und auffallend genug noch einmal St. Christoph, diesmal grösser, fast acht Fuss hoch

und mit antikischer Rüstung bekleidet, während jener ersterwähnte Christophorus ein gemustertes, mehr ritterliches Kleid trägt. Alle diese Gestalten sind ganz in der Vorderansicht gezeigt, wenig schattirt, in einfachen, kräftigen Umrissen, ohne eine Spur byzantinischen Einflusses, eher mit einer Neigung zu derber Breite, und nach Schrift und Zeichnung unzweifelhaft dem XIII. Jahrhundert zuzuschreiben. Dem folgenden gehört ebenso gewiss die schon erwähnte grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes an, welche mehr als die Hälfte der Westwand einnimmt, sonderbarerweise ohne symmetrische Rücksicht auf die Breite der Wand.

Die Anordnung ist ungewöhnlich und bei dem schlechten Zustande grosser Stellen nicht völlig verständlich. Oben Christus als Weltrichter (von dessen Gestalt, wie gesagt, der wichtigste obere Theil zerstört ist) in der Mandorla, die von fliegenden Engeln gehalten wird und von welcher ein breiter Teppich von drei Streifen, einem dunkeln zwischen zwei weissen, mit Schrift, schon italienisch und nicht urkundlichen, sondern erbaulichen Inhalts, herabhängt. Neben diesem Teppich zuerst ein schmaler Fries mit der Auferstehung der Todten in kleiner Dimension, darunter dann aber in mehr als Lebensgrösse Schaaren der Seligen, mit emporgehobenem Antlitz, singend und lobpreisend. Endlich unten ein Fries mit Vierpässen, welche die Gestalten der Tugenden und Laster enthalten: Castitas, Gula, Ira, Avaritia u. s. w. Am Besten erhalten waren jene kolossalen Gestalten der Seligen, welche in der Führung der Umrisslinien, in der Modellirung, in manchen Einzelheiten, namentlich in der Hebung des Kopfes den Zusammenhang mit der Schule Giotto's nicht verkennen lassen, und nicht ohne Empfindung und ernsten Ausdruck sind, aber doch nicht einen seiner unmittelbaren Schüler, sondern einen späteren mittelbaren Nachfolger vom Ende des XIV. Jahrhunderts zum Urheber haben werden. Besser unterrichtet sind wir dann über die Malereien der Altarnische; unten die Geschichte Johannes des Täufers, zwar nicht von ausgezeichneter Tiefe und Schönheit, aber doch anziehend, verständlich erzählend, in der schlichten, ruhigen Haltung und mit der liebenswürdigen Naivetät des XIV. Jahrhunderts, bei der Flucht des Heiligen in die Wüste und bei seiner Predigt mit landschaftlich ausgeführtem Hintergrunde; darüber in der Wölbung die Krönung Mariä, auf den vortretenden Pfeilern einzelne Heilige, die oberen unter gothischer Architectur. Leider ist die Inschrift, welche über die Entstehung dieser Malereien Auskunft geben sollte, nicht vollständig erhalten; der Maler hat sie nämlich auf den Abacus der beiden Säulen zwischen den zwei Fenstern des Chores, also, da diese Säulen ziemlich niedrig sind, auf eine einigermassen exponirte Stelle nur mit dem Pinsel aufgeschrieben, und sie ist theilweise abgestossen, also unrettbar verloren. Da die Säulen fast an der Wand stehen, hatte er an jeder drei, zusammen sechs Seiten zur Benützung und nur auf der ersten, zweiten und sechsten sind, und immer nur einzelne, aber doch zum Glücke wichtige Worte erhalten. Ich las sie MCCCCXL . . . . Georgius . . . . me pinxit, wobei ich freilich bemerken muss, dass die Jahreszahl nicht blos unvollständig, sondern auch nicht völlig deutlich war. Das X schien unzweifelhaft, an dem L dagegen der untere Strich unsicher, so dass der obere vielleicht nur Eins bedeuten oder auch den Anfang einer theilweise verwischten V bilden konnte; die Beschaffenheit der Malerei schien mir aber eher für 1440 als für 1411 oder 1415 zu sprechen. Weitere Auskunft über diesen Meister Georgius, den die Geschichtschreiber dieser Gegenden sonst, so viel ich weiss, nicht nennen, vermag ich nicht zu ertheilen, bemerke indessen, dass Rosini, Storia della pittura Italiana, Vol. II, pag. 206, den Stich eines kleinen Tafelbildes (oder wahrscheinlicher Fragmentes) mit zwei knienden Donatoren aus der Sammlung des Herrn Vallardi in Mailand gibt, welches, obgleich er es dem XIV. Jahrhundert zuschreiben will und in seinem Texte den Meister mit einer fast unglaublichen, aber bei ihm nicht seltenen Flüchtigkeit maestro Giuseppe nennt, eine der unsrigen gleichlautende Inchrift, nur ohne Jahreszahl hat: Mr Georgius me pinxit, und dabei in Costüm und Charakter augenscheinlich dem XV. Jahrhundert angehört, auch soviel eine Vergleichung unter diesen Umständen möglich ist, jenem nicht unähnlich scheint. Jünger ist dann die Malerei am südlichen Altar der Ostwand, Christus am Kreuze, dessen Stamm Magdalena umfasst, und daneben sechs Heilige in ruhiger Haltung, alle in der weichen Modellirung der Mailänder Schule vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, vielleicht von dem Meister, den wir sogleich darauf in einer anderen Kirche kennen lernten.

Ausser Sta. Maria antica schienen uns nämlich zwei andere, ausserhalb der Stadt etwas höher den Berg hinauf und, wie sich am Comer See von selbst versteht, höchst reizend gelegene Kirchen auch antiquarische Ausbeute zu versprechen. Wir unternahmen daher die Wanderung und fanden schon die erste, S. Gusmeo e Matteo nicht ohne Interesse, indem sie in dem jetzigen Renaissancebau romanische Überreste erkennen liess; auch waren an dem Antipendium des Altars drei in Seide gestickte Figuren mit gemalten Gesichtern von guter Arbeit des XV. Jahrhunderts, und endlich betrachteten wir am Tonnengewölbe des Chores Malereien, freilich aus späterer, manieristischer Zeit, aber von grösserer Wärme des Gefühls und geringerer Koketterie und Übertreibung als sonst. Johannes Maurus Ruberius Mediolanensis nuncupatus il Fiamengino, wie sich der Maler in der Inschrift vom Jahre 1608 nennt, Sohn eines Flamländers und Schüler der Procaccini, ist auch in den Mailänder Kirchen nicht selten, scheint in diesen Bergen viel Beifall gefunden zu haben, da unser Wirth ein von ihm gemaltes jüngstes Gericht in einer noch eine Stunde

höher hinauf gelegenen Kirche in der Gemeinde del Pecchio als die höchste künstlerische Sehenswürdigkeit dieser Gegend pries; freilich ohne uns auf diesen Abweg zu verlocken.

Die zweite jener beiden Kirchen, augenscheinlich eine Klosterkirche und von den Einheimischen schlechtweg Il convento genannt, war, als wir herankamen, leider verschlossen und einsam, so dass wir kostbare Zeit verloren, deren Werth wir erst recht schätzen lernten, als endlich der herbeigeholte Custode die Thüre öffnete und wir den Reichthum anstaunten, der uns entgegentrat und sich bei näherem Eingehen immer grösser erwies. Die Kirche selbst trägt im höchsten Grade das Gepräge der Bettelorden, und ist, wie die Gemälde ergeben, von Franciscanern gestiftet. Einschiffig, aber von bedeutender Breite, erhält sie durch die hineingezogenen Strebepfeiler, welche durch weite Spitzbogen verbunden sind und so das offene Dach tragen, auf jeder Seite sechs flache capellenartige Abtheilungen, jede mit einem Altare, während in Osten der Chor, wie auf eine dreischiffige Anlage berechnet, in der Mitte den polygonförmig geschlossenen Raum des Hauptaltars und daneben zwei kleine viereckige Capellen enthält, und mit den trennenden Wandpfeilern und dem in das Dach reichenden Triumphbogen dem einschiffigen Raume einen vortrefflichen Abschluss gibt. Diese an sich schon bei aller Einfachheit grossartige Anlage hat nun aber eine wiederum einfache und wenig kostspielige, aber sehr harmonische malerische Ausstattung erhalten, indem die grossen Bögen an ihrer untern Fläche und an den Seiten theils mit Ornamenten, Flechtwerk von weissen Riemen, auf blauem oder rothem Grunde, theils mit Heiligengestalten in gemalten Nischen von Renaissance-Architectur, in den Zwickeln aber durch Medaillons mit den Bildern von Propheten verziert sind. Auch läuft ein Arabeskenfries am Rande des Daches auf der Wand von einem Pfeiler zum andern, so dass die Malerei, ohne die Wände zu decken, doch das Ganze umzieht und verbindet, und auch ihrerseits an der Chorwand einen Abschluss erhält, indem hier oben im Giebel Maria fürbittend mit gefalteten Händen von Engeln umgeben, und an den Pfeilern grosse Medaillons mit den Bildern Johannes des Täufers und eines Propheten dem Eintretenden entgegenblicken. Ausserdem sind nun aber die Altäre meistens mit Frescomalereien reich ausgestattet, alle wie es scheint vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts, zum Theil von geringerem Werthe, zum Theil aber höchst bedeutend und schön. Der erste Altar rechts hat um ein grosses in Holz geschnitztes Crucifix den Hergang der Kreuzigung in Malerei, nichts Ausserordentliches, aber doch in den edeln Gestalten des Johannes und der Frauen an Borgognone erinnernd. Darüber noch hoch an der Wand die Geschichte des heil. Kreuzes, Constantins und der Kaiserin Helena. Bedeutender schon ist der zweite Altar derselben Seite, über welchem die Wand durch grau in grau gemalte Pilaster abgetheilt, in der Mitte die Gestalt des heil. Antonius, gross und würdig, weissbärtig mit dem Bischofsstabe, oben und auf den Seiten Geschichten aus seinem Leben zeigt, die sich bis an die decorative Malerei der Pfeiler erstrecken. Eine Inschrift belehrt uns wenigstens über die Zeit der Entstehung: Hoc opus f. fieri Dominus Nicolaus f. quondam D. Simonis Stampa ad honorem Dei ac S. Antonii 1509 die 27 Junii; leider ohne Namen des Malers. Alle andern minder bedeutenden Altäre übergehe ich, um zu dem zu eilen, der mich auch in der Wirklichkeit durch seine überraschende Schönheit schon von Weitem anzog und fesselte. Er ist in der linken (nördlichen) Nebencapelle des Chors, anscheinend der heil. Agatha gewidmet, und enthält in einer gemalten etwas schwerfälligen Architectur sechs Bilder in zwei Reihen; die beiden mittlern grössern historische Compositionen, die vier Seitenbilder einzelne Heilige, oben St. Blasius und St. Gothardus, unten St. Agnes und St. Katharina. Am Schönsten sind jene beiden Mittelbilder; unten das Martyrium der heil. Agatha, die mit herabfallendem reich verziertem Kleide und entblösstem Oberkörper von den Zangen der Henker eben berührt wird, aber im jugendlichen Reize ihres weich modellirten Körpers und im ruhigen unschuldsvollen Ausdrucke ihres Gesichtes so milde und lieblich erscheint, dass wir uns nur des Rührenden ihrer Hingebung und nicht des Widerlichen der Marter bewusst werden. Das obere Bild gilt einem Heiligen des Ordens; ein junger Franciscaner, knieend, von edlem Gesicht, mit leichtem Bart und freudig aufgeschlagenen Augen sieht zu der Krone empor, welche die Jungfrau mit dem Kinde und ein heil. Bischof ihm darreichen. Die fast ritterliche Schönheit des jugendlichen Heiligen und der Liebreiz der Madonna, dann aber auch im ganzen Bilde die feine Schönheit der Züge und die Reinheit der Formen, die weiche Farbe und Modellirung, und endlich das Überwiegen der zarten und anmuthigen Motive über das Strenge und Charakteristische erinnern durchweg an Luini oder seine Schule, und die Jahreszahl 1520, welche sich nebst einer Inschrift auf dem Bilde befindet, lässt die Thätigkeit des Meisters selbst wenigstens als möglich erscheinen. Die eben erwähnte Inschrift lautet, wenn ich sie richtig las, dahin: Mentem sanctam, spontaneum honorem, Deo et Patrie liberatori, und scheint, so undeutlich sie auch sonst ist, auf die Fürbitte des dargestellten Heiligen bei einer öffentlichen Calamität zu deuten. Auch ein Gemälde am südlichen Chorpfeiler, Madonna in trono mit St. Petrus und St. Johannes Baptista gehört derselben Schule an, wenn auch einer geringeren Hand. Wussten wir schon in der Kirche kaum, wohin uns zuerst wenden, so wurden wir noch mehr überrascht, als wir in den Kreuzgang traten und auch diesen auf Reichste mit Malerei geschmückt fanden, wiederum alle dem XVI. Jahrhundert angehörig und in der Weise Luini's. Selbst die Aussenwände im Hofe hatten solchen

Schmuck erhalten; an den Laibungen der Bögen Ranken oder Flechtwerk auf farbigem, auf den verschiedenen Seiten des Kreuzganges wechselndem Grunde, in den Bogenzwickeln Köpfe in Medaillons zwischen Pflanzengewinden, dann aber auf einem gemalten Friese stehend zwischen den Fenstern des obern Stockwerkes einzelne Kolossalgestalten von Heiligen und in der Mitte der einen Seite die Auferstehung, alles derb und mit leichtem Pinsel ausgeführt, aber doch würdig und ernst, so dass es bei voller Frische der Farben einen bedeutenden Eindruck gemacht haben muss. Das Innere der nicht gewölbten, sondern mit Balken gedeckten Gänge hatte nur einzelne Wandgemälde, doch so, dass immer am Ende jedes Ganges den darin Wandelnden ein Bild vor Augen stand. So die Verkündigung und die Geburt Christi, wiederum die Verzückung eines Mönchs, dem Madonna erscheint, ein Stammbaum mit Mönchen und Nonnen in Medaillons; über einer Thür Gott Vater, dem Christus seine Wunden, Maria ihre Brust zeigt, mit einer Inschrift, welche die Kraft solcher Fürbitte preist u. s. f. Alles von verschiedenen Händen und grösserem oder geringerem Werthe, einiges aber auch hier überaus schön, mit derselben Anmuth wie der Altar der heil. Agatha und wohl von der Hand desselben Meisters. Dies gilt besonders von einigen weiblichen allegorischen Gestalten mit turbanartigem Kopfputze an der in die Kirche führenden Thüre, eine ein nacktes Kind tragend und ein zweites an der Hand führend, eine andere mit Kelch und Hostie, also wohl Caritas und Fides, andere mit Zirkel und Globus oder mit Schriftrollen, alle in den edelsten Formen, von weichster Modellirung und Färbung, und mit einem so feinen, geistigen, liebenswürdigen Ausdrucke, dass man sie wieder der Hand Luini's würdig halten könnte.

Es fehlte uns bei Weitem die nöthige Zeit und Ruhe, um alle diese Schätze, welche so unerwartet, man kann sagen auf uns einstürmten, nach Verdienst zu betrachten und zu würdigen; die Stunde des dieses Mal nicht zu versäumenden Dampfschiffes rückte unaufhaltsam heran. Diese flüchtigen Notizen sollen daher auch nur dazu dienen, auf die Bedeutung des Ortes aufmerksam zu machen, und kunstliebenden Landsleuten das ohnehin so reizend und so bequem gelegene Gravedona als einen Ruhepunkt für den Anfang ihrer Reise zu empfehlen.

Zusätzlich will ich noch bemerken, dass auch die etwas südlich von Gravedona gelegene Kirche Sta. Maria di Rezzonico, ausserhalb dieses Städtchens, eine ältere, aber im XVIII. Jahrhundert ausgeschmückte Kirche, ausser den dieser Spätzeit angehörigen Malereien vom Triumphbogen eine Assumtion der Madonna aus der Schule des Gaudenzio Ferrari mit lieblichen Engeln und sehr vortrefflichen Aposteln enthält.

III.

Die Schule von Verona im XIV. Jahrhundert.

Es ist wahr, dass die fast zahllosen und täglich neu unter der Tünche entdeckten Wandgemälde in den Kirchen Verona's durchweg vereinzelte Stiftungen der Privatfrömmigkeit, Votiv- oder Grabesbilder, meistens flüchtige, schwache Arbeiten sind, deren alterthümliches Ansehen manchmal mehr der Ungeschicklichkeit als einer wirklich frühen Entstehung zuzuschreiben sein mag. Sie beweisen wohl die Fruchtbarkeit dieser Schule, besonders im XIV. Jahrhundert, lassen aber um so mehr bedauern, dass sich hier kein grösseres historisches Werk aus dieser Zeit erhalten hat. Die Darstellung des „Krieges von Jerusalem nach Josephus", welche Aldichieri da Zevio im Schlosse der Scaliger, die herrlichen Triumphe, welche ebenda Avanzo, und das Hochzeitfest, welches beide zusammen im Palaste des Grafen von Serego gemalt hatten, kennen wir nur aus Vasari's Erwähnung, und eine volle Anschauung von dem, was diese Meister leisten konnten, erhält man erst in Padua, in den Capellen S. Felice und S. Giorgio. Aber doch ist auch unter jenen Überresten in Verona vieles Bedeutende und Erfreuliche, und jedenfalls ist der Versuch zu machen, durch Vergleichung und durch die Daten, welche sich bei einigen finden, Aufklärung darüber zu gewinnen, wie diese unstreitig bedeutendste unter den lombardischen Schulen dieser Zeit den ihr eigenthümlichen Aufschwung gewonnen hat.

Vor Allem war es ein Bild dieser Art, das mich anzog, und mir zum Ausgangspunkt für die freilich sehr flüchtigen Forschungen eines kurzen Reiseaufenthaltes wurde. Es befindet sich in S. Anastasia in der Capelle Caballi, der letzten des Chores am rechten Kreuzschiffe, und ist keine neue Entdeckung, vielmehr schon von Burckhard und Förster, und sogar in Persico's Beschreibung von Verona in der Ausgabe von 1838 erwähnt, der es aber unbegreiflich dem Giotto zuschreibt, während nicht blos der Styl auf eine viel spätere Zeit hinweist, sondern auch die Stellung des Bildes, wie ich gleich anführen werde, die Entstehung in die Zeit nach 1390 hinaufrückt. Der Gegenstand ist von aller einfachster Art; es ist, wie Burckhard sagt, ein Vorstellungsbild. Auf der einen Seite sitzt die Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, neben welchem Engel stehen, vor ihr knieen, einer hinter dem andern, fast völlig im Profil, vier oder fünf Ritter aus der Familie Caballi, alle ihr Wappen, das weisse Pferd, entweder auf den Waffenröcken als Stickerei oder als Aufsatz auf dem Helme, und jeder von seinem neben ihm stehenden Namensheiligen begleitet.

Aber diese langweilige Aufgabe ist durch den Schönheitssinn des Malers im hohen Grade anziehend geworden. Es steht auf der Grenze des giottesken und des späteren Styles und verbindet die Strenge und Bestimmtheit des ersten

mit der Anmuth und Naivetät des andern. Maria im schwarzen Kleide und mit feinem Oval des Kopfes und die Engel hinter ihr sind äusserst lieblich, besonders aber ist das Kind, das dem Vordersten der Knienden die Händchen freudig und mit kindlicher Lebendigkeit entgegenstreckt, reizend; auch die übrigen Figuren, vor allen ein Heiliger in reicher ritterlicher Tracht mit Hermelin, der sich mehr in der Vorderansicht zeigt, sind mehr oder weniger schön oder beleben doch das Bild durch ihr reiches, phantastisches aber geschmackvolles Costüm. Der Faltenwurf ist noch einfach und breit, im Sinne der Giotto'schen Schule, aber die Modellirung ist reicher, das Colorit kräftiger als bei den gleichzeitigen Florentinern, die Carnation frisch und fast rosig, dabei aber doch die Farbe sehr harmonisch. Die Geschichte des Bildes ergibt sich aus den Umgebungen; es steht nämlich über dem Grabmale eines 1390 verstorbenen Friedrich de Cavallis, und zwar so, dass es sich der äussern Spitze des dasselbe deckenden Bogens anschliesst, und auf der einen Seite neben demselben seine Figuren, auf der andern aber blos eine gothische Architectur gibt, welche den Raum bis zum Wandpfeiler füllt. Es ist also offenbar erst nach der Aufstellung des Grabmals, aber wohl unmittelbar nachher ausgeführt. Denn es bezweckt augenscheinlich die Unregelmässigkeit, welche dadurch entstand, dass das Grabmal in ältern, zum Theil dadurch zerstörten Fresken hineingesetzt werden musste, dadurch zu mildern, dass es, den oberen Rand derselben zur Basis nehmend, der ganzen Wand einen gemeinsamen Abschluss gab, was denn auch den Maler zu der einfachen reliefartigen Anordnung bestimmen mochte. Der Versuch andere Arbeiten desselben Meisters zu entdecken, blieb nicht ohne Erfolg, wenigstens glaube ich bei zwei Frescobildern in S. Stefano seine Hand wieder zu erkennen. Von dem einen, am rechten Pfeiler des Kreuzes, sieht man nur noch den Oberkörper einer Madonna in trono, mit rothem Kleide und schwarzem Mantel, welche dem weissgekleideten Kinde eine Frucht, etwa eine Pfirsich, darreicht, der untere Theil des Bildes ist zerstört, wohl aber die Unterschrift erhalten: Mile trecento otanta oto fu completa per Messer Giacomo da Riva, welcher Name freilich nicht den Maler, sondern den Stifter bezeichnet. Das zweite, dem eben erwähnten gegenüber an der Wand, ein Noli me tangere, ist ohne Datum. Ein drittes Frescobild derselben Kirche, von welchem nur die Madonna in der Glorie mit zwei Heiligen zu ihrer Linken sichtbar, die andere Seite des Bildes aber von einer spätern Malerei bedeckt oder zerstört ist, und das zufolge des stehen gebliebenen Anfangs der Inschrift 1396 gestiftet wurde, hat eine entferntere Verwandtschaft. Wichtiger war aber, dass ich schon vor dem Bilde der Cavalli eine Beziehung desselben zu den Fresken in den Capellen S. Felice und S. Giorgio in Padua, die ich freilich seit Jahren nicht gesehen hatte, ahnete, und diese Vermuthung bei dem unmittelbar darauf vorgenommenen Besuche derselben bestätiget fand. Namentlich möchte ich diejenigen, welche die Vergleichung anstellen wollen, auf die Anbetung der Könige in S. Giorgio aufmerksam machen, welche augenscheinlich die grösseste Ähnlichkeit mit jenem Veroneser Bilde hat. Das Kind ist freilich nicht so bedeutend, aber die Madonna und die Engel hinter ihrem Stuhle sind den dortigen überaus ähnlich, und noch mehr gleicht der Kopf des zweiten Königs, im rothen Mantel mit Hermelin, völlig dem jenes obenerwähnten ritterlichen Heiligen; überhaupt sind Züge, Farbenbehandlung und Modellirung auf beiden Bildern in entschiedenster Übereinstimmung. Und ebenso gab die herrliche Kreuzigung in der Capelle S. Felice (die ich, beiläufig gesagt, der in S. Giorgio noch vorziehen möchte) entschiedene Anklänge an das freilich dagegen unbedeutende Werk in S. Anastasia. Bekanntlich hat Förster, indem er sich das Verdienst der Wiederentdeckung und demnächst der Publication der Gemälde von S. Giorgio erwarb (1837 u. 1841), dieselben, mit Ausnahme einiger von untergeordneter Hand, und ebenso die Kreuzigung in S. Felice dem Avanzo, über dessen Herkunft aus Bologna oder Verona viel gestritten ist, die übrigen Gemälde in S. Felice (wie ich die Capelle in S. Antonio der Kürze halber nenne) dem Altichiero da Zevio zugeschrieben, und diese seine Annahme ist seitdem durch andere Entdeckungen fast zur Gewissheit geworden. Jene Fresken in Verona von 1390 und 1388 würden darnach also, wenn meine Vergleichung, die ich freilich weiterer Prüfung unterwerfen muss, richtig ist, dem Avanzo gehören, der nach der Vollendung der Georgscapelle zufolge Vasari's ausdrücklicher, freilich bisher sonst nicht weiter erwiesener Angabe nach Verona zurückkehrte. Dass diese Vollendung schon vor dem Jahre 1388 erfolgt sei, wird man annehmen müssen. Der Stifter dieser 1377 begonnenen Capelle, Raimondino de Lupi, starb zwar schon zwei Jahre nachher und es mag dadurch eine Unterbrechung entstanden sein, allein 1384 erbat und erhielt sein Bruder Bonifacio, derselbe welcher die Felixcapelle gestiftet hatte, vom General der Franciscaner die Erlaubniss, auch diese brüderliche Capelle zu vollenden, und vier Jahre würden nach damaliger rascher Weise auch zur Ausführung der ganzen Malerei genügt haben, während es doch wahrscheinlicher ist, dass Avanzo gleich nach Beendigung der Felixcapelle 1379 an die zweite Arbeit für dieselbe Familie gegangen ist.

Bekanntlich hat Gualandi unerwarteter Weise im Jahre 1845 in einem florentinischen Archive die Rechnungen über die Felixcapelle entdeckt (vergl. seine Memorie delle belle arti, Serie VI), nach welchen der Bau derselben schon 1372 begonnen war, und im Jahre 1379 Altichieri für die in der Capelle selbst und in der dazu gehörigen, leider im XVII. Jahrhundert abgebrochenen Sacristei die bedeutende Summe von 792 Ducaten erhielt. Für diese Capelle war also Altichieri der Meister oder Unternehmer, und der

Maler der Kreuzigung, dessen Identität mit dem Maler der Georgscapelle unverkennbar ist, sein Gehülfe. In der Georgscapelle aber hat der Padre Gonzati das vorhandene Fragment einer Inschrift im Jahre 1851 sorgfältig und mit Zuziehung anderer einsichtiger Männer untersucht, und alle haben im Gegensatze gegen den Marchese Selvatico, welcher das Wort Jacobus heraus lesen wollte, Förster's Lesart Avaucius oder Avanciis richtig gefunden (vergl. Gonzati, la basilica di St. Antonio Padova 1854. Vol. I., pag. 272), so dass auch dieser Name feststeht und Förster's eigene spätere Zweifel (Kunstbl. 1847, S. 40) beseitiget sind. Nur die Buchstaben Ver (*Veronensis*), welche Förster darunter zu lesen geglaubt, sind nicht bestätiget, vielmehr stand an ihrer Stelle eine nicht ganz lesbare Zeile, welche mit: „hoc opus pinxit" anfängt und mit „anima mea" schliesst. Dagegen bringt Gonzati (pag. 177) aus gedruckten und ungedruckten Chroniken von Vicenza den Beweis bei, dass in dieser Stadt nicht blos eine Familie Avanzo existirte, sondern auch ein Maler dieses Namens, den die Chronik ausdrücklich einen Vicentiner nennt, im Jahre 1379 gewisse Malereien in der (längst abgebrochenen) Capelle des Palazzo communale daselbst vollendete. Die Identität dieses Vicentiners mit dem Maler der Georgscapelle und der Kreuzigung in der Felixcapelle mag dahingestellt bleiben; der Umstand, dass diese Capelle und die im Stadthause von Vicenza beide in demselben Jahre 1379 vollendet wurden, scheint dagegen zu sprechen. Aber jedenfalls berechtigen uns diese Daten, die schon von Vasari beginnende Vermischung unseres Avanzo mit dem ungefähr gleichzeitigen, aber künstlerisch untergeordneten Jacobus de Avanciis von Bologna, den wir daselbst und im Palazzo Colonna in Rom kennen lernen, zurück zu weisen. Der Vorname Jacobus übrigens, den weder der Maler in Vicenza erhält noch das Fragment der Inschrift in S. Giorgio ergibt, wird unserem Meister nicht nur von Vasari, sondern auch von dem ihm gleichzeitigen Anonymus des Morelli, sondern auch von dem fast ein Jahrhundert älteren Paduaner Michael Savonarola (circa 1440) beigelegt, und es wäre an sich nicht undenkbar, dass er sich auch Jacobus de Verona genannt hätte, da er der Schüler des Altichieri auch Bürger von Verona sein mochte. Allein mit jenem Jacobus de Verona, welcher nach Rossetti Guida di Padova von 1780 die kleine, nicht mehr existirende Kirche S. Michele ausgemalt hatte und in einer darin befindlichen Inschrift von 1397 besungen war, wird er doch nicht identisch sein, da die von Rosini, Storia della Pittura, II, 222 mitgetheilte Abbildung eines dieser Gemälde, das aus den Trümmern der Kirche gerettet worden sei, zwar ebenfalls die Verbindung giottesker Zeichnung mit einer mehr naturalistischen Tendenz zeigt, aber doch dem Avanzo untergeordnet ist, und daher wahrscheinlich von demselben Jacobus de Verona stammt, dessen von mir nicht gesehene Fresken vom Jahre 1397 in der Hauscapelle des jetzigen Pallazzo Pisani nach Förster's Urtheile dem Avanzo ganz ungleich fand. Diese Nachricht dient daher nur zum Beweise, dass die bezeichnete Richtung in Verona sehr verbreitet und die Veroneser Schule sehr zahlreich und angesehen sein musste, da ihre Meister, obgleich in der Heimath vollauf beschäftigt, auch in der Nachbarstadt sehr häufig vorkommen.

IV.
Stefano da Zevio.

Wichtig wäre es, wenn wir erfahren könnten, wer der Schule von Verona zuerst die bezeichnete Richtung gegeben. Nach Vasari würde man dieses Verdienst dem Stefano zusprechen müssen, den er freilich nur „da Verona", den aber alle späteren Schriftsteller „da Zevio" nennen, nach dem kleinen Orte des Gebietes von Verona, aus dem auch Altichieri stammte. Er bespricht ihn zu verschiedenen Malen; zuerst im Leben des Agnolo Gaddi als dessen Schüler, wobei er schon seine Fresken in Verona und Mantua und namentlich die Köpfe der Kinder, Frauen und Greise rühmt; dann ausführlicher im Leben des Victor Scarpaccia, wo er damit anhebt, dass Donatello auf seiner Reise nach Padua diese Fresken sehr bewundert habe und darauf eine grosse Zahl derselben beschreibt; endlich noch einmal im Leben des Fra Giocondo, wo er ihn einen seltenen Meister seiner Zeit nennt und geradezu für den Stammvater der Malerei in Verona zu halten scheint, indem er von dem 1430 geborenen Domenico Moroni sagt, er werde die Malerei von einem Schüler des Stefano gelernt haben. Er scheint, da er so viele Einzelheiten angibt, sehr wohl unterrichtet. Nur einmal wird man stutzig; er bemerkt nämlich bei der zweiten Besprechung des Stefano da Verona, dass einige behaupteten, er sei, ehe er nach Florenz gekommen, ein Schüler des Liberale gewesen, welche Behauptung er in seiner burschikosen Weise dadurch abgefertigt, dass Stefano jedenfalls alles Gute, was an ihm sei, von Angelo Gaddi gelernt habe. Allein da Angelo Gaddi kaum bis 1400 gelebt haben kann, Liberale aber erst 1451 geboren wurde, begreift man nicht, wie irgend Jemand einen Schüler des ersten für den des zweiten halten könne. Indessen ist dieses Quidproquo bei einem Nebenumstande nicht so ungewöhnlich in Vasari's Werke, dass es uns bestimmen könnte, nun auch alle seine übrigen, den Stefano betreffenden Nachrichten zu verwerfen.

Ausser Vasari haben wir einen zweiten Zeugen, den gelehrten und vielschreibenden Onuphrius Panvinius, der aus Verona gebürtig, zwar erst 1568 starb, aber vielleicht schon vor 1550, jedenfalls ohne die in diesem Jahre erschienene erste Ausgabe des Vasari zu erwähnen, in seinen „Antiquitates Veronenses" bei Aufzählung seiner berühmten Landsleute auch den Stephanus als einen ausgezeichneten Maler und zwar mit dem Zusatze nennt, dass er de Gebeto (aus Zevio) gewesen sei. Daher berichtigten später die Kunst-

historiker ihren Vasari, indem sie seinen Stefano da Verona nun als Stefano da Zevio bezeichneten, unter welchem Namen er dann ein Liebling der Veroneser Custoden niedern und höhern Ranges wurde, dem sie gern recht viel Gutes zuschrieben. Sie verfuhren dabei so naiv, dass selbst der Commendator dal Pozzo in seiner Künstlergeschichte und der Graf Persico in seiner Guida dem Schüler des Angelo Gaddi Bilder von 1463 und 1478 beilegten. Noch die sonst so vorsichtigen Herausgeber des neuen, bei Lemonnier in Florenz erscheinenden „Vasari“ wiederholen diese Angaben ohne Verwahrung, obgleich schon Lanzi darauf aufmerksam gemacht hatte, dass dies sich nicht vereinigen lasse, und noch früher Maffei in seiner „Verona illustrata“ (ed. Mailand 1826, Vol. IV, S. 234) sogar, freilich ohne überzeugende Beweise, den Vasari der Vermischung zweier Maler beschuldigt, eines früheren um 1400 lebenden und eines viel späteren, von welchem letzten alle die Bilder stammten, welche Vasari dem ersten zuschreibe.

Diese letzte, bisher unbeachtete, in Maffei's vielbändigem Werke versteckte Ansicht ist nun neuerlich durch die 1857 von der Tünche entblössten und damals sogleich durch Herrn Prof. von Eitelberger (Jahrg. II der Mitth., August, S. 199) beschriebenen Fresken in S. Maria della Scala [1]) in Verona zur vollständigen Gewissheit erhoben. Die Beschreibung der umfassenden Fresken will ich nicht wiederholen, sie erzählen an den Wänden des von zwei Kreuzgewölben bedeckten Raumes drei verschiedene Geschichten, auf der einen Seite am ausführlichsten die eines Heiligen, der als Cardinal nach dem Tode des Papstes der auf ihn gerichteten Papstwahl sich durch die Flucht entzieht und Mönch wird; auf der andern die des heiligen Hieronymus und eines unbekannten Heiligen. Die Namensinschrift des Malers lautet im Wesentlichen wie dort angegeben; nur dass statt Stefanus, durch eine Flüchtigkeit, wie sie in solchen Malerinschriften oft vorkommen, Stefanius geschrieben ist, und dem Worte Pictor noch die Buchstaben VS, ohne Zweifel Veronensis, folgen. Also Stefanius. J. Pictor. Vs. — Das Zeichen hinter dem Namen glaube auch ich als J. lesen und durch Jebetus übersetzen zu müssen; so dass wir hier also wirklich einen Stefano da Zevio vor uns haben. Allein von der Schule des Angelo Gaddi und überhaupt von der Schule Giotto's ist bei ihm keine Spur. Während diese hauptsächlich nach geistigem Ausdrucke strebte und nur so viel des Natürlichen brauchte, als für diesen Zweck nöthig war, gehört dieser Meister schon der späteren Generation an, welche die Entdeckung gemacht hat, dass das Natürliche an sich schön und die Natürlichkeit ein Verdienst des Kunstwerkes sei, welche daher neben dem Zwecke des Ausdruckes noch einen zweiten verfolgt, den sie ihm gleich und vielleicht voran stellt. Daher denn statt des Energischen, Dramatischen, Ernsten des Giotto und seiner Nachfolger eine ruhigere, gleichgiltigere Haltung, eine Hinneigung zum Portraitartigen, welche den Figuren trotz ihrer historischen Bedeutung in Tracht, Bewegungen und Mienen den Charakter der Zeitgenossen und Mitbürger des Malers gibt. Daher denn auch die Freude an Nebendingen. Dies alles finden wir bei unserem Meister; seine Gesichtsbildung ist rundlicher, seine Gewänder haben nicht mehr die breite allgemeine Anlage, wie bei den Giottesken, sie fallen in reichlichen, wenn auch gerade und schlicht geordneten Falten, die Körper sind besser modellirt, richtiger und völliger gezeichnet. Architektonische Perspective, die freilich schon Avanzo genauer kannte und sorgfältiger ausführte, ist ihm ein Lieblingsgegenstand; er weiss schwierige Aufgaben zu lösen, liebt schräge Durchblicke und künstliche Treppenanlagen. Auch ist die Architectur keineswegs durchgängig die gothische, welche übrigens in Verona, wie einzelne datirte Werke ergeben, noch bis um 1470 angewendet wurde, sondern zum Theil auch schon rundbogig mit breiten Pilastern und Medaillons in den Bogenzwickeln. Mit einem Worte, wir können nicht zweifeln, einen Meister aus dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts vor uns zu haben. Auch fand sich dafür bald der vollständigste äussere Beweis. In der Fensterlaibung sind nämlich zwischen Pilastern Rundbilder gemalt, und zwar offenbar nach den bekannten, schönen Medaillen des Victor Pisanus oder Pisanello, welcher (vergl. die Herausgeber des Vasari, ed. Lemonnier, Vol. IV, p. 176) schon um 1406 malte, aber erst 1451 starb, und diese Medaillen nicht gerade in seinen frühen Jahren fertigte. Namentlich kann von den hier abgebildeten, die des byzantinischen Kaisers Johannes Paläologus nicht vor 1438 gemacht sein, wo dieser behufs der projectirten Kircheneinigung zum Concil von Ferrara kam, und die des Leonello d'Este trägt in einigen Exemplaren das Jahr 1444, die des Sigismund Malatesta das von 1445. Sie bestimmen daher vollständig die Zeit unserer Fresken als schon gegen 1450 und zeigen zugleich, dass der Meister gewiss nicht der Lehrer, sondern vielmehr der Schüler des Pisano war, den er auf diese Weise ehren wollte. Dies bestätigt auch die Vergleichung mit den wenigen in Verona erhaltenen Malereien des Pisano, der Verkündigung an dem Grabe des Brenzoni in S. Fermo maggiore, wo Maffei und noch Persico die Inschrift: „Pisanus pinxit“ gelesen haben, welche ich freilich auch bei günstigem Lichte nicht entdecken konnte, und der Geschichte des St. Georg hoch oben über der Capelle Pellegrini in Sta. Anastasia, beide schon von Vasari genannt. Auch sie zeigen die Neigung zu architektonischen Perspectiven und zu Verkürzungen, aber ihre ganze Weise ist entschieden alterthümlicher. Wir verstehen daher jetzt, warum Panvinius seinen Stephanus de Geheto einen ausgezeichneten Maler des vorigen (XV.) Jahrhunderts, superioris saeculi nennt.

[1]) Durch einen Druckfehler steht daselbst: „St. Maria della Scola, die am Canal grande I. im Jahre 1324 gebaut ist“, statt: St. Maria della Scala, die von Can grande I. u. s. w.

und ihn erst hinter den Pisanus stellt; es ist auch wenigstens möglich, dass das Bild von 1463, welches, so viel ich weiss, in Mantua nicht mehr vorhanden ist[1]), und das von 1478 (welches nach Persico in der Ausgabe von 1820 sich in der Pinakothek zu Verona befinden soll, aber bei meiner Anwesenheit in ihrem neuen Locale nicht vorhanden war) von unserem Meister herrühren. Auch Vasari erhält aber dadurch eine, wenn gleich sehr bedingte Rechtfertigung. Er bemerkt nämlich, dass Stephano häufig neben seinem Namen einen sehr schönen Pfau gemalt habe, „quasi contrassegno delle pitture sue"; und siehe, ein solcher Pfau findet sich auch auf unseren Fresken in der Nähe des Namens. Der Vater der Kunstgeschichte war also gar nicht übel unterrichtet, nur dass er seinen Berichterstatter missverstand und die Arbeiten des Stefano da Zevio, so wie die diesem gezollte Bewunderung des Donatello dem viel älteren Stefano da Verona beilegte. Auch über die räthselhafte Annahme, dass Stefano Schüler des Liberale gewesen, haben wir nun Licht. Der Berichterstatter des Vasari hatte an den Stefano da Zevio gedacht, aber auch bei diesem ein Versehen begangen. Liberale galt nämlich, wie Vasari an anderer Stelle sagt, als Schüler eines Vincenzio di Stefano, stand also mit Stefano in einem Verhältniss, nur dass er nicht sein Lehrer, sondern der Schüler, sogar seines Sohnes oder Schülers, war. Vasari vollendete nun die Verwirrung, indem er dies auf den viel älteren Stefano da Verona bezog.

Dass ein solcher existirt habe, werden wir dennoch annehmen müssen. Vasari scheint darüber doch bestimmte Nachrichten gehabt zu haben; wie dies namentlich der Stammbaum des unter dem Namen Falconetto bekannten Malers und Architekten (im Leben des Fra-Giocondo, ed. cit. Vol. IX, pag. 202) beweist, den er an die Person des Stefano da Verona anknüpft. Bei diesem soll nämlich sein Bruder Giovan' Antonio gelernt haben, der aber, so wie auch dessen Sohn Jacopo, der Vater des Falconetto, nur ein Dutzendmaler gewesen. Da nun Falconetto 1534 und zwar 76 Jahre alt starb, mithin 1458 geboren war, konnte Stefano da Zevio, der Schüler des Pisanello, nicht wohl der Bruder und Lehrer seines Grossvaters gewesen sein, so dass wir hier die Kunde von einem älteren Stefano haben, der berühmt genug war, dass Falconetto sich seiner und zwar mit Hintansetzung seines eigenen Vaters und Grossvaters rühmte. Bei dieser genauen Kenntniss des Vasari und da er, wie sich aus den verschiedenen Erwähnungen ergibt und wie er ausdrücklich sagt, während er sein Buch schrieb und zwischen der ersten und zweiten Ausgabe wiederholt nähere Nachrichten über die Veroneser Maler einzog, ist auch seine Angabe, dass dieser ältere Stephano ein Schüler des Agnolo Gaddi gewesen, ihm gewiss überliefert, und nicht etwa (wie Maffei will) als eine Erfindung florentinischer Eitelkeit zu betrachten. Aber freilich können wir kein zuverlässiges Werk seiner Hand aufzeigen. Vasari nennt bei der Georgscapelle ausser Avanzo und Altichieri einen dritten Maler, Sebeto da Verona und Maffei glaubt in diesem sonst unbekannten Namen den älteren Stefano zu entdecken. Allein nichts rechtfertigt eine solche Kühnheit, und die Annahme der meisten neuern Schriftsteller, dass Vasari irrig aus dem in einem ihm vorliegenden lateinischen Briefe erwähnten Aldichierius de Jebeto aus Verona zwei besondere Maler gemacht habe, ist viel wahrscheinlicher. Zwar existiren in Verona nach dem Zeugnisse des Persico noch mehrere Fresken mit der Beischrift: Stephanus pinxit; so eine Madonna mit Heiligen an einem Hause in der Nähe von S. Paolo und die Darstellung des heiligen Augustinus nebst Engeln und Propheten über der Seitenthüre von S. Eufemia, beide auch schon von Vasari unter den Werken des Stefano erwähnt. Aber jene ist wohl gewiss von dem jüngern Stefano da Zevio und auch diese (bei der ich noch die Inschrift . . . . anus pinxit lesen konnte), obgleich von dunklerer Farbe und strengerem Ausdrucke, wie die Fresken von S. Maria della Scala, erinnert mehr an Pisanello als an die Schule Giotto's. Sie ist indessen übermalt. Dagegen würde das Frescobild mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes und andern Heiligen, über der Seitenthüre in S. Fermo maggiore, dessen in dem angeführten Aufsatze vom Jahre 1857, S. 200, Note 3, erwähnt ist, nicht dem Stefano da Zevio, sondern wenn einem dieses Namens, nur dem älteren Stefano angehören; es trägt, wie sich bei vollständiger Reinigung ergeben, die Jahreszahl MCCCLXIII und ist noch entschieden giottesk, wenn es auch in der Farbe dunkler, in der Modellirung vollständiger und entwickelter ist und in den Bewegungen einiger Figuren eine gesuchte Grazie zeigt, die jener Schule fremd ist. Indessen fehlt es uns bei diesem übrigens geistig nicht sehr bedeutenden Bilde an jeder Veranlassung, es gerade dem Stefano zuzuschreiben; namentlich deutet es nicht auf einen Schüler Angelo Gaddi's. Wohl aber haben die anderen Veroneser der bald darauf folgenden Zeit, selbst Altichieri und Avanzo, Manches gerade mit diesem bedeutenden Nachfolger Giotto's gemein, das lichtere, rosige Colorit, das Gefühl für Anmuth und für naive Züge, so dass die Nachricht des Vasari und die Verbindung dieser oberitalischen Schule mit der florentinischen durch

[1]) Es frägt sich überhaupt noch, ob ein solches Bild von Stephano existirt hat. Vasari sagt nämlich bei Erwähnung des Liberale Veronese (ed. Lemonnier VI, 166), derselbe sei discepolo di Vincenzio di Stefano della medesima patria gewesen und fügt hinzu, del quale si è in altro luogo ragionato ed il quale fece l'anno 1463 a Mantoa, nella chiesa d'Ognissanti de' monaci di San Benedetto una Madonna, che fu, secondo que' tempi, molto lodata. Er hat sich dabei insofern geirrt, als er von dem Vincenzio nirgends gesprochen hat, sondern nur von Stefano, aber man wird daraus nicht folgern können, dass die ganze Parenthese sich auf diesen beziehe, und aus seinen Worten Vincenzio und nicht Stefano für den Verfertiger des genannten Bildes halten. Dal Pozzo schiebt aber die ganze Notiz wörtlich, nur ohne Erwähnung des Vincenzio, in die übrigens aus dem Vasari extrahirten Nachrichten von den Malereien des Stefano in Mantua hinein und schreibt also diesem das Bild zu. Ob er es gekannt und etwa an der Inschrift den Namen Stefano entdeckt oder nur den Text der angeführten Stelle flüchtig gelesen hat, muss dahin gestellt bleiben.

das Mittelglied des Stefano auch eine innere Wahrscheinlichkeit hat. Man muss aber hinzufügen, dass die Intentionen des Agnolo hier auf einen sehr fruchtbaren Boden fielen und besser gediehen als in Florenz selbst, wo er eigentlich keinen hervorragenden Nachfolger seiner Sinnesweise hat. Andere Arbeiten des jüngeren Stefano, ausser den angeführten, sind mir nicht bekannt; das herrliche Frescobild über der Sacristeithüre in S. Zeno (vergl. Jahrg. 1857, S. 198) schien auch mir zu schön und tief; das in der Gallerie der Brera Nr. 92 befindliche Bild mit der Inschrift: Stefanus pinxit 1435, welches der Katalog und selbst Rosini a. a. O. II, 125, auf der Abbildung unglaublicherweise dem Florentiner Stefano, dem Schüler Giotto's zuschreiben, könnte der Zeit nach dem Stefano da Zevio angehören, scheint aber nicht den Frescomalereien in Sta. Maria della Scala ebenbürtig. Ohne Zweifel wird man durch die Vergleichung mit diesem Werke jetzt mehrere ermitteln.

V.
Giotto in Padua.

Ausser den unvergleichlichen und weltberühmten Fresken in der Arena hatte der grosse Meister, wie man aus Nachrichten wusste, noch andere Werke in Padua hinterlassen, nämlich Wandgemälde im Capitelsaale von S. Antonio, die man zerstört glaubte. Vor mehreren Jahren hat man sie indessen theilweise glücklich von der Tünche, unter der sie verborgen waren, befreit, und sie mögen den Beschluss meiner Notizen bilden. Sie bestehen, obgleich der Anonymus des Morelli sie mit dem Namen la passione belegt, nur aus einzelnen, in spitzbogigen Nischen stehenden Figuren, von denen die beiden mittleren im XVI. Jahrhundert bei Einsetzung eines Grabmals wirklich zerstört sind, die vier anderen aber auf der einen Seite die Propheten Jesaias und Daniel, auf der anderen den heiligen Antonius von Padua und sonderbarer Weise die Personification des Todes enthalten. Kopf und Oberleib dieser Gestalt sind zwar zerstört, aber die Formen des nackten, zwar nicht als Gerippe, sondern mit Haut und Muskeln dargestellten Körpers und besonders die Inschrift des Spruchbandes: Memor esto judicii mei, sic enim erit et tuum. Heri mihi hodie tibi (Ecclesiast. c. 38, v. 23), lassen keinen Zweifel, dass es hier auf ein Memento mori in allegorischer Personification abgesehen war. Die drei anderen Figuren sind des grossen Meisters würdig; Jesaias sehr grandios, der ganz jugendliche Daniel mit poetischem Reize, der Ordensheilige endlich mit rührendem milden Ausdruck, alle ganz in der Vorderansicht, und alle in stylistischer Weise den Malereien der Arena, besonders den allegorischen sehr verwandt. In dem schon angeführten Werke des Padre Gonzati über S. Antonio ist Vol. I. S. 267 eine kleine, gelungene Abbildung gegeben. Die Überreste von Malereien an einer anderen Wand scheinen späteren Ursprunges zu sein.

Miniaturen aus Böhmen.

Geschildert von Joh. Erasmus Wocel.

Nichts fördert so sehr das Studium des Völkerlebens der Vorzeit, als getreue bildliche Darstellungen der Gegenstände, von denen die Culturgeschichte handelt. Hier tritt derselbe Fall wie bei der Schilderung des Naturlebens ein; denn allgemein ist es bekannt, welch' mächtigen Aufschwung in neuerer Zeit das Studium der Natur durch bildliche Darstellungen der geschilderten Naturgegenstände gewonnen, und welche Verbreitung dasselbe eben dadurch erlangt hatte. Auch die Geschichte, zumal die Culturgeschichte bedarf eines solchen Hilfsmittels, wenn sie durch unmittelbare Anschaulichkeit den Geist und die Sinne fesseln und ein Gemeingut der gebildeten Classen werden soll. Allerdings ist es viel schwieriger naturgetreue Darstellungen aus der Vergangenheit des Völkerlebens zu entwerfen, als Illustrationen zu naturhistorischen Werken zu liefern. Denn die Natur bietet in unerschöpflicher Fülle ihre Prototype dar, während die Vorbilder menschlicher Culturgegenstände aus dem wüsten Schutte der Vergangenheit hervorgesucht und mühsam zusammengestellt werden müssen. Die Archäologie hat nun die schwierige Aufgabe des Hervorwühlens und Sichtens dieser Alterthumsdenkmale übernommen.

Tracht, Sitte und Lebensumgebung der Völker findet man in Sculpturen, Tafel- und Frescogemälden und in Miniaturen bildlich dargestellt. Aus der früheren Zeit des Mittelalters haben sich jedoch nur wenige Bildwerke in Stein, Holz und Metall erhalten; noch seltener sind Tafelgemälde und Frescobilder aus jener Frühperiode, indem sie den zerstörenden Einflüssen der Elemente und der verheerenden Menschenhand zu sehr ausgesetzt, grösstentheils im Strome der Zeit untergingen. Dagegen enthalten alte Pergamenthandschriften, welche leichter verborgen und vor verderblichen Einflüssen geschützt werden konnten, eine fast unübersehbare Reihe von Miniaturgemälden, welche uns die Lebensformen längst untergangener Menschengeschlechter in ihrer individuellen Unmittelbarkeit vor die Sinne rücken. Diese Gemälde enthalten aber nicht nur wichtige Aufschlüsse über die Formen des socialen Lebens, sondern auch über die geistige Anschauungsweise, über die ethischen und religiösen Elemente, welche das Gesammtleben der Vorzeit regelten und beherrschten. Die Miniaturen belehren uns überdies auf anschauliche Weise über den Ursprung, die Verbreitung und Fortentwickelung gewisser Kunstformen, über den Einfluss, den die Phantasie und der individuelle Charakter der Völker auf die Gestaltung derselben geübt, wie auch über den Aufschwung und Verfall der Kunsttechnik in den verschiedenen Phasen

des Völkerlebens. Die Miniaturhandschriften bilden gleichsam das Diplomatar der Kunstgeschichte, welches der Forscher auf diesem Gebiete in nächster Zeit eben so wenig wird entbehren können, wie der Historiker seine Quellensammlungen und Regesten. Daher werden diese früher wenig beachteten Kunstdenkmale in unserer Zeit eifrig hervorgesucht, studirt und theilweise durch Abbildungen veröffentlicht. Bedeutende Werke dieser Art sind zumal in Frankreich und England erschienen. In Deutschland wurden verdienstvolle Studien über Miniaturen von Waagen, Kugler, Schnaase, Passavant u. A. veröffentlicht, wiewohl sich die deutschen Publicationen dieser Art meistens auf die Beschreibung der Miniaturbilder beschränken, jedoch die Abbildungen derselben entweder gar nicht, oder blos in einzelnen Umrissen geben. Auch über böhmische Miniaturen finden wir Nachrichten in den Schriften der genannten deutschen Forscher; ja es wird zumal von Waagen auf die hohe Stufe einer eigenthümlichen Kunstentwickelung, die sich in den böhmischen Miniaturen kund gibt, besonders hingewiesen[1]). Doch vermisst man bei diesen Beschreibungen, die zumeist nur kurz gefasst sind und sich blos auf das kunstgeschichtliche Element beziehen, bildliche Darstellungen der besprochenen Miniaturen, ein Mangel, der bei Publicationen dieser Art sehr fühlbar ist. Um nun diese Lücke einigermassen auszufüllen, versuche ich hier einige der ältesten und bedeutendsten Miniaturen, die als Werke böhmischer Künstler constatirt sind, ausführlicher zu schildern, ihren charakteristischen Typus durch einige Durchzeichnungen zu veranschaulichen und dieselben in historischen Zusammenhang zu bringen mit den Kunst- und Culturperioden des Landes, in welchem sie ausgeführt wurden. Ich beschränke mich vorläufig auf die Schilderung dreier Miniaturwerke, welche als Repräsentanten dreier Kunst- und Culturperioden Böhmens eine besondere Wichtigkeit haben. Diese sind: der sogenannte Wyšehrader Codex, die Mater verborum und das Passionale der Äbtissin Kunigunde.

I.
Der Wyšehrader Codex.

Der sogenannte Wyšehrader Codex, gegenwärtig in der k. k. Universitäts-Bibliothek zu Prag, ist als Kunstdenkmal insbesondere für Böhmen wichtig und bedeutend, weil seine Miniaturen gleichsam die ersten Anknüpfungspunkte darbieten, von denen aus die Spuren der einheimischen Kunstbestrebung verfolgt werden können. Es ist ein dem Quartformat sich nähernder Band von 16 W. Zoll Länge und 15 Zoll Breite, der 108 Pergamentblätter zählt. Die Bretterdeckeln desselben waren mit reicher Seidenstickerei geziert, von welcher sich blos auf dem rückwärtigen Deckel einige Reste erhalten haben, während der andere Deckel die kahle Leinwandunterlage des ehemaligen Seidenschmuckes weiset.

[1]) Waagen: im deutschen Kunstblatt v. J. 1850, Nr. 17, 19, 20.

Wiewohl durch Alter gebleicht und theilweise zerstört, müssen wir doch die noch vorhandene Stickerei am Deckel des Codex als einen der bedeutendsten Kunstreste dieser Art aus ferner Zeit schätzen und würdigen. Im mittleren Raume des Deckels ist in einer Mandorla der thronende Heiland dargestellt. Kaum kenntlich sind die Züge des Antlitzes Christi; eben so sind die Hände desselben und ein Theil der Gewandung, wie auch des Thronsessels zerstört, und nur nach einer genauen Untersuchung der Umrisse gewahrt man, dass der Heiland in der Linken das Buch des Lebens hielt, während seine Rechte segnete. Die Darstellung entspricht völlig dem Mosaiktypus Christi. Der Heiligenschein mit den conventionellen Kreuzesarmen umgibt das Haupt. Die Tunica des Heilands ist mit Silberfäden, der über die unteren Partien des Körpers hinwallende Mantel aus Goldfäden gewebt, der Thronsessel von Silber, der Sitz, die Armlehnen und die Ornamente desselben aber von Gold gestickt. Die Umrisse des Bildes sind durch rothe, als Einschlag durchgehende Seidenfäden gebildet; die Stickerei ist im Plattstich (petit point) ausgeführt; die Gold- und Silberfäden wurden durch kleine Befestigungsstiche von zarter Seide auf der Leinenunterlage befestigt, eine Technik des Stickens, die nach dem Zeugnisse von Dr. Bock, eines der bewährtesten Kenner dieses Kunstfaches, im X. und XI. Jahrhundert gebräuchlich war. Der Fond oder die Füllung der Mandorla ist aus hellgrünen Seidenfäden gefügt. Zur rechten Seite des Hauptes Christi stellt sich auf dem grünen Hintergrunde ein *A* und links ein *ω* dar, die altchristliche symbolische Bezeichnung dessen, der von Ewigkeit war und in Ewigkeit sein wird. Der Stoff, welcher die Mandorla ringsumgibt, war mit einfachem Arabeskenlaubwerk in rother, grüner, violetter und weisser Seide gestickt. Nur matte Spuren dieser Arabeskenstickerei haben sich auf der Aussenseite des Deckels selbst erhalten, hingegen stellen sich einige Partien derselben auf der Innenseite des Deckels, wo der Stoff auf das Brett aufgeklebt wurde, noch in voller Farbenfrische dar. — Bemerkenswerth ist die auffallende Ähnlichkeit der Formen und Motive dieser Darstellung mit dem Bilde des segnenden Heilandes auf einem griechischen Gemälde des XI. Jahrhunderts, welches sich zu Rom in der Kirche S. Stefano rotondo befindet, insbesondere ist es der Thronsessel, welcher dort genaû dieselbe Form wie auf unserer Stickerei hat, und wo aus dem Bogen, welcher die Rücklehne desselben überspannt, gleichfalls zackenförmige Ornamente hervorragen. Es wäre unschwer, nach der von Agincourt publicirten Abbildung des griechischen Gemäldes die zerstörten Partien unseres gestickten Bildes zu ergänzen[1]). Mit Grund darf man daher annehmen, dass diese Stickerei ein byzantinisches Kunstwerk sei[2]).

[1]) Vergl. Aginc. Peint. T. LXXXV.

[2]) Dieser griechische Typus in der Darstellung des segnenden Heilands blieb noch im XIII. Jahrh. vorwaltend. So gewahrt man auf der Patena des Kelches in der Kathedrale zu Plock (geschenkt von Konrad Herzog

Der Text der Evangelien ist durchaus mit Capitalbuchstaben geschrieben, denen nur selten Uncialletteru, namentlich G und E beigemischt sind; zuweilen kommt das J mit einem Punkte in der Mitte vor, eine Bezeichnungsweise, die auf das X. Jahrhundert hindeutet. Die wenigen Abbreviaturen werden mit einem Querstrich bezeichnet, und kommen blos in jenen Wörtern vor, welche seit dem IX. Jahrhundert gewöhnlich abgekürzt erscheinen, wie: IHV XPI (Jesu Christi), DNICA (Dominica). Die Überschriften der Evangelien und die im Texte vorkommenden Initialbuchstaben sind von Gold und mit Mennigrändern eingefasst. Die Capitalschrift des Textes gewährt keinen sicheren Anhaltspunkt zur Beurtheilung des Alters der Handschrift; bestimmtere Aufschlüsse gewähren in dieser Beziehung die auf den Seitenrändern des zweiten und dritten Blattes mit Minuskelschrift beigefügten Namen der Personen, welche in den Kreisen und Rhomben jener Blattseiten dargestellt sind. Der Buchstabe *r* öffnet sich wie ein griechisches *γ* und ist tief unter die Linie gezogen, ein Ductus, der nach dem Zeugnisse bewährter Paläographen dem IX. Jahrhundert eigen ist; hingegen sondert sich der obere Theil des *s* (ſ) nicht mehr so weit von seinem Grundstriche ab, wie es im IX. Jahrhundert der Fall gewesen, und hat somit den Charakter des X. und XI. Jahrhunderts; über dem *i* kommt nirgends ein Punkt und nur sehr selten ein Strich vor, eine Bezeichnung, die erst im XI. Jahrhundert aufkam. Die Buchstaben *m* und *n* werden noch nicht, wie in der Minuskel des XII. Jahrhunderts, an den Spitzen gebogen, sondern stehen mit gleich dicken Schenkeln auf der Linie. Überdies ist zu bemerken, dass die Minuskel *a* (\) zuweilen noch offen gebildet wird, und sich somit in einer Form darstellt, wie sie in Schriftdenkmalen des IX. Jahrhunderts vorkommt, die aber, wiewohl selten, noch in Handschriften des XI. Jahrhunderts auftaucht. Aus diesen Andeutungen ergibt es sich, dass jene Marginalminuskel aus dem Anfange des XI. Jahrhunderts, und zwar von einem Schreiber herrührt, in dessen Handschrift noch der Ductus der Karolingischen Minuskel der älteren Periode vorwaltet.

Die Seiten mit blossem Texte sind durchgängig mit gemalten Streifen umrahmt, deren Füllung aus Blättern, Laubgewinden, wohl auch aus Mäanderverzierungen, Rauten oder Gitterwerk, dem sogenannten *à la grecque* besteht. Die mit trockenem Griffel gezogenen Linien reichen von einer Randleiste zur andern. Die grossen Initialen sind aus goldenen, riemenartigen Gewinden prachtvoll gefügt, wie denn die ganze Ausstattung des Werkes bezeugt, dass man keine Mühe und keinen Aufwand gescheut, um dieses Buch durch all die Mittel, die jener Zeit zu Gebote standen, zu verherrlichen. Sowohl dieses Leistenwerk, als auch die aus Goldgeriemsel gefügten Initialen sind in Styl und Ausführung vollkommen den Ornamenten dieser Art ähnlich, die aus der Karolingischen Periode herrühren. Zahlreiche, mit zierlichem Leistenwerk eingefasste, beinahe die ganze Blattseite einnehmende Bilder, welche sich auf den Inhalt der Evangelientexte beziehen, bilden einen ausgezeichneten Schmuck des Buches. An denselben gewahrt man zum Theile, namentlich in den Ornamenten, Architecturen und wohl auch im Costüm den Einfluss der spät-römischen Antike, gar Vieles aber deutet auf die primitiven, barbarischen Kunst- und Culturzustände der frühen Zeit des Mittelalters hin. Der Charakter dieser Miniaturen entspricht vollkommen der Schilderung, die der erste deutsche Forscher auf diesem Gebiete, Waagen, von den Miniaturen der Karolinischen Zeit entwirft: „Den barbarischen Ursprung verräth das Missverhältniss der Körpertheile, die grossen Füsse und Hände mit langen, an den Spitzen auswärts gebogenen Fingern, die bisweilen zu dicken Köpfe, die Roheit der Behandlung. Wenn diese schon in sofern antik ist, dass innerhalb der Umrisse die Localfarbe als Mittelton über die Fläche gestrichen, und die Schatten und Lichter darauf gesetzt sind, so fehlt es doch letzteren an Verständniss und die Umrisse sind in schwarzen und grellen Strichen angegeben. Thiere sind öfters mit grosser Naturwahrheit aufgefasst. — — Die Bilder wie auch die Seiten mit blossem Text sind häufig von einer Art Leistenwerk eingefasst, worin das *à la grecque* und viele andere antike Motive vorkommen. — Besonders charakteristisch sind für diese Denkmale die mit der grössten Pracht und höchst mühsamer Kunst geschmückten Initialen, welche meist aus feinen riemenartigen Gewinden vom schönsten Glanzgold auf einem Grunde von dunkelviolettem Purpur besteht [1])".

Das erste Bild stellt die vier vor den Schreibpulten sitzenden Evangelisten dar. Über jedem derselben wölbt sich ein von zwei romanischen Säulen getragener Rundbogen, in dessen Lünette das Symbol des Evangelisten schwebt. In der oberen Abtheilung des Bildes sind Marcus und Johannes, in der unteren Lucas und Matthäus abgebildet.

Marcus und Lucas haben braunrothe Haare und Bärte, Matthäus ist jugendlich und bartlos, Johannes aber als Greis mit weissem Haar und Bart, wie es insgemein in den ältesten Abbildungen des apokalyptischen Sehers vorkommt, dargestellt. Die sehr verzeichneten Umrisse der Gestalten sind hier, so wie an allen folgenden Bildern mit schwarzer Farbe auf die stark impastirte Localfarbe hingezeichnet, die grauen und violetten Gewänder mit Rothbraun, die gelben mit Orange schattirt; die Schatten und die weissen Lichter sind kräftig, aber mit geringem Verständniss aufgetragen. Die Köpfe bilden ein längliches Oval, die Augen

von Masowien um das Jahr 1240) den thronenden Christus auf dieselbe Weise wie auf unserer Stickerei abgebildet. (Vergl. Wzory sztuki średniowiecznej w dawnej Polsce, przez Al. Przezdzieckiego i Edw. Rastawieckiego. W Warszawie i w Paryżu 1853. I. Ser. I.) Eben so häufig stellt sich der thronende Heiland auf Mosaikgemälden jener Zeit dar; als Beispiel möge das bei Agincourt (Peint. T. CV.) angeführte Mosaikbild der Façade von Sta. Maria Maggiore zu Rom dienen.

[1]) Waagen, Kunstw. in Paris. I. 225.

sind gross und weit geöffnet, die Augenbrauen stark geschwungen, die Nasen gerade; der Mund ist klein und voll. Die Hände und die nackten Füsse sind roh gezeichnet und allzugross. Alle diese Eigenschaften gewahrt man an den meisten, aus dem VIII., IX. und X. Jahrhundert herrührenden Miniaturbildern und insbesondere an den Darstellungen der Evangelisten; so z. B. in dem auf Befehl Karl des Grossen und seiner Gemahlin Hildegarde geschriebenen Evangelistarium der Pariser kaiserlichen Bibliothek, in dem Evangelistarium zu Quedlinburg (aus dem X. Jahrhundert)[1]), im Evangelistarium von St. Emmeram in Regensburg (vom Jahre 870) u. a. m. Die Evangelisten im Wyšehrader Codex halten Rohrfedern in den Händen und schreiben, der ältesten Schreibweise entsprechend, auf Rollen, auf welchen die Anfangsworte der Evangelien stehen, und zwar bei Marcus: *Initium Evangel.*, bei Johannes: *In principio erat verbum*, Lucas: *Fuit in diebus Herodis*, Matthäus: *Liber generationis*. Der Hintergrund, aus dem die Gestalten sich hervorheben, ist Gold, das Gesammtbild ist von einem mit Blättern gefüllten und mit Gold umsäumten Rahmen eingefasst.

Die Vorderseite des zweiten Blattes enthält 18 von Leisten umrahmte viereckige Felder, in welche die Brustbilder der Patriarchen Abraham, Isaak, Jakob, Judas, Ruben, Gad, Aser u. s. w. auf Goldgrund gemalt sind. Die überaus grelle Quaschmalerei dieser und der auf den beiden nächstfolgenden Seiten vorkommenden Brustbilder verräth eine viel schwächere Hand als jene war, welche die übrigen Bildwerke des Codex ausgeführt hatte. Die Gestalten halten leere Schriftbänder in den Händen; die Namen derselben sind, wie bereits erwähnt wurde, auf dem breiten Pergamentrande mit Minuskelschrift beigeschrieben.

Auf der Rückseite desselben Blattes stellen sich, von schöngefügtem Leistenwerk eingefasst, zwölf durch kleine Rosetten mit einander verbundene Kreise dar, in welchen die Brustbilder der zwölf älteren Glieder des Stammbaumes Christi auf eben die Weise, wie auf der vorangehenden Seite dargestellt erscheinen. Die Namen derselben: Aaron (?), Aram, Ammadab (Aminadab), Naason, Salmon, Booz, Obeth, Jese, David, Salomon, Roboam, Abia, sind gleichfalls in Minuskelschrift am Rande des Blattes beigefügt.

Das dritte Blatt enthält die Fortsetzung des Stammbaumes Christi. Das von Leisten umrahmte grosse Rechteck ist auf sinnige Weise in zwölf Felder getheilt, so zwar, dass die vier mittleren aus Rauten, die beiden äusseren aber aus Kreisen gefügt sind. Die in den Feldern dargestellten Brustbilder halten theils aufgerollte Volumina, theils Codices, welche fächerartig zusammengelegt sind *(libri plicatiles)*. In den Feldereinfassungen liest man lateinische Hexameter, welche die hebräischen Namen der einzelnen Gestalten wie auch die Deutung dieser Eigennamen enthalten, ein Vorgang, der, so weit mir bekannt, hier zum Erstenmal vorkommt, daher einige dieser Verse hier angeführt werden mögen:

Ass significat tollens hunc qui mala laxat.
Hinc judex Josaphat de vere judice clamat.
Excelsus Joram signat qui celsior exstat.
Oziam Domine robustum spernere noli.
Perfectus Jostham dat luci nominis umbram.
Achaz apprendens ubinam sit prospice tendens.
Confortans Dominus Ezechias quis nisi Christus.
Quis mala non recolat Manasses oblivio signat.
Quem se nosse velis cupit Ammon scire fidelis.
Christi certa salus Josias est memorandus.
Adventus Domini Jechonias vult memorari.
Salathiel scitus Dominus est ipse petitus[1]).

Auf der Kehrseite dieses Blattes sind auf gleiche Art wie auf der vorangehenden zwölf Brustbilder, welche den Schluss der Geschlechtstafel Christi bilden, angeordnet. Die Umrandungen der einzelnen Felder enthalten gleichfalls Leonische Verse, welche die Eigennamen Serubabel, Abiud, Eliakim, Azor, Sadocus, Achim, Eliud, Eleazar, Mathan, Jakob und Joseph erklären. Das Brustbild Joseph's umgibt der Leonische Vers:

Est specie typicus Joseph qui dicitur auctus.

In der untersten Reihe zwischen den beiden Jakob und Joseph enthaltenden Medaillons ist Christus, von einem rothen Kreise eingefasst, dargestellt. Die bartlose, jugendliche Gestalt des Erlösers hält das Buch des Lebens in der Linken, und segnet mit der Rechten nach dem lateinischen Ritus. Die Füllung des Kreises ist grün, aber die grüne Farbe auf einem goldenen Grunde, wie man an den Stellen, wo die Farbe abgerieben ward, deutlich wahrnimmt, aufgetragen. Der Hintergrund aller übrigen Brustbilder ist Gold, die Heiligenscheine derselben sind roth, grün oder blau.

Fol. 4. Ein durch die Mitte sich hinziehender Streifen theilt das von Randleisten gebildete Rechteck in zwei Theile. Über der oberen Darstellung liest man die Worte:

Res miranda viret rubus et tamen ardet.

Darunter ist Moses mit grauem Barte vor dem brennenden Dornbusche abgebildet, hinter demselben schwingen sich grüne arabeskenartige Ranken, an welchen Ziegen emporklettern; zu den Füssen Mosis ruht ein Hund.

Im unteren Theile der Bildfläche, welche die Überschrift trägt:

Contra jus solitum parit arida virgula fructum,

gewahrt man die blühende Ruthe Aaron's, die über der von einem Gitter umgebenen Bundeslade sich erhebt. Ein von zwei Säulen gestützter Rundbogen wölbt sich über der Arche, und über der blühenden Ruthe schwebt die segnende Hand Jehova's. Die Arche ist von Gold, auf derselben stehen zwei Leuchter mit aufgesteckten kegelför-

[1]) Vergl. Kugler's kleine Schriften I. 624.

[1]) Diese Hexameter werden hier, eben so wie die meisten der im Verlaufe dieser Abhandlung citirten Aufschriften ohne Rücksicht auf die Abbreviaturen der Originaltexte angeführt.

migen Kerzen und ein silberner Kelch. Zu jeder Seite der Arche stehen von Rundbögen überspannt sechs Gestalten in langen Tuniken und kurzen, der antiken Chlamis ähnlichen Mänteln, die in natürlicher Bewegung ihre Verwunderung über die Blüthe, die aus dem dürren Reise emporsprosst, ausdrücken. Der Hintergrund beider Darstellungen dieser Blattseite ist Gold.

Fol. 4, Rückseite. Das von Randleisten umgrenzte Rechteck ist abermals durch einen wagrechten Streifen in zwei Hälften gesondert. In der oberen Abtheilung stellt sich ein Gebäude dar, in dessen Thorbogen, der bis zum First des Daches reicht, ein König steht, dessen Rechte ein Scepter, die Linke aber einen Stab hält, welcher an der Spitze mit einem aus bunten Steinen gefügten Kreuze geziert ist. Das Haupt des Königs ist mit der Krone der Karolinger geschmückt, wie man sie z. B. am Haupte Karl's des Kahlen in der minirten Bibel des IX. Jahrhunderts von S. Paolo zu Rom gewahrt. Haar und Bart des Königs sind ziegelroth, die Farbe des Gesichts gelblich, die Schatten orange; die gelbe bis an die Knie reichende Tunica ist mit breiten, reich mit Edelsteinen und Perlen besetzten Streifen am unteren Saume geziert; solche Streife fassen auch die beiden Seitenschlitze der Tunica ein[1]). Die Beinkleider sind blassroth, die Schuhe schwarz mit einer Reihe weisser Punkte geziert. Der Mantel, das antike Sagum, ist lichtgrau und an der rechten Schulter durch eine runde Fibula festgehalten. Das Dach des Gebäudes, aus welchem der König (Christus) hervortritt, ist mit rothen und blauen Rhomben gedeckt, das Mauerwerk überaus bunt aus gelben, rothen, grünen und blauen Vierecken gefügt; zu jeder Seite des Bogenthores gewahrt man ein Rundbogenfenster mit geöffneten Fensterladen, von denen der eine roth, der andere grün ist. Der Hintergrund des Bildes ist Gold, die Aufschrift über demselben lautet: *Clausa rex porta penetrat quae respicit ortum.* Über der untern Darstellung liest man in dem Querstreifen den Hexameter:

Virgula de Jesse excedit splendido flore.

Darunter auf Goldgrund zwei sitzende Propheten, deren bärtige Häupter rothe Nimben umgeben. Der ältere derselben hält das Ende eines langen Spruchbandes, welches sich schlangenförmig um seinen jüngeren Gefährten windet; auf dem Bande stehen die Worte: *Egreditur virga de radice Jesse et flos ejus ascendet et requiescet super eū sps Dm̄*[2]). Zwischen den Gestalten steigt der Zweig der Wurzel Jesse empor und breitet seine Äste über den Goldgrund des Bildes aus; auf den Ästen sitzen aber sieben Vögel (Tauben), deren Köpfe von farbigen Nimben mit Kreuzeszeichen umgeben sind, wodurch der Illuminator die sieben Gaben des heiligen Geistes, entsprechend den Worten: *requiescet super eum spiritus Domini* zu versinnlichen strebte.

Fol. 5. Der grössere Theil der von schön geschmückten Leisten umrahmten Fläche ist durch den aus Goldgeriemsel kunstreich gebildeten Buchstaben *L (iber generationis)* ausgefüllt, dessen Mitte das Brustbild eines Engels, der ein offenes Buch hält, einnimmt. Der Grund des Goldbuchstabens ist zur Hälfte lichtblau, zur Hälfte purpurroth.

Fol. 6. Die ganze Blattseite ausfüllendes, sorgfältig ausgeführtes Bild. Auf einem Bette, dessen Vorhänge weit zurückgeschlagen sind, schläft Joseph; über dem Bette erhebt sich die Façade eines stattlichen romanischen Gebäudes, unter dem Dreieckgiebel desselben sind Arcaden angeordnet; aus der mittelsten derselben neigt sich ein Engel zu dem Schlummernden herab, ihm nach den Worten des Evangelisten ankündend, dass Maria vom heiligen Geiste empfangen habe. Die Geberde des Schlafenden ist natürlich, seine Lage unter der bläulichen Decke ungezwungen. Die Vorhänge des Bettes sind Orange, das Bettgestell von Silber mit goldenen Kugeln an den Pfosten. Der geflügelte Engel stellt sich blos im Brustbilde in gelber Tunica und rother Chlamys dar. Der stattliche, von zwei Rundthürmen flankirte Oberbau ist eben so interessant für das Studium der Architecturformen, wie die Anordnung und Umgebung des Bettes für die Detailkenntniss des inneren Hausrathes jener Zeit. Auf der Rückseite beginnt das Evangelium: *In vigilia natalis domini nostri secundum Math.*

Fol. 8. Darstellung der Geburt Christi. Oben mehrere concentrische Halbkreise; in dem äussersten derselben neun Engel in halben Figuren mit Kreuzes-Sceptern steif und schematisch hingemalt. Der mittlere Halbkreis ist golden mit rothen Streifen und stellt die Sonne dar, der andere ist roth mit goldenen Sternen, der Hintergrund der Kreise ist blau; der Künstler war somit bemüht, den offenen Himmel darzustellen, in welchem die Engelschaar bei der Geburt des Heilandes den Herrn lobpreiset. Tief unten ruht Maria auf einem Lager, über derselben in der Krippe der Heiland, bereits als Knäblein dargestellt, den Hirten segnend, der, den Krückenstock in der Hand, der Krippe sich naht. Zu den Häuptern der Krippe steht Joseph mit feierlicher Geberde; rückwärts Ochs und Esel. Weiterhin rechts, von steifen Baumranken umgeben, andere Hirten, deren Stellung und Gewandmotive ziemlich gelungen sind; über denselben ragt die Gestalt des Engels, der ihnen das hochbeglückende Ereigniss verkündet. — Waagen bezeichnet dieses Bild als besonders reich und eigenthümlich.

Fol. 9. In einer von vier Engeln getragenen Mandorla ist der segnende jugendliche Weltheiland, mit dem Buche

[1]) Diese Randstreifen, durch welche die höhere Würde der Personen in den Bildwerken des früheren Mittelalters vorzugsweise bezeichnet wird, sind das paraganda oder paragaudis genannte Ornament, welches an der Stelle des antiken clavis in der späteren Periode des römischen Kaiserreiches aufkam. Man unterschied die paraganda durch die Beinamen monoloris, diloris, triloris, pentaloris, je nachdem die Tunica mit einem, mit zwei oder mehreren Streifen geziert war. (Vopisc. Aurel. 46; Impp. Grat. Valent. et Theodos. Cod. 11, 8, 2.)

[2]) Isaias XI, 1.

in der Linken, auf einem Regenbogen sitzend dargestellt. Das Untergewand Christi ist gelb, der Mantel lichtblau. In der Mitte der beiden Bogen, welche die Mandorla bilden, wie auch an der oberen und unteren Spitze derselben sind Medaillons mit den symbolischen Zeichen der vier Evangelisten angebracht. Die Zeichnung der die Mandorla tragenden Engelgestalten muss als sehr gelungen für jene Zeit bezeichnet werden, namentlich ist die natürliche Bewegung, mit welcher die unteren Engel die Last zu stützen, die oberen aber in die Höhe zu heben scheinen, beachtenswerth[1]). Die das ganze Blatt ausfüllende, imponirende Darstellung ist auf Goldgrund gemalt und von schönem Leistenwerk eingefasst.

Fol. 13. Die Anbetung der Könige. Unter einem von romanischen Säulen gestützten Rundbogen sitzt völlig *en face* auf einer *sella plicatilis* die Gottesmutter. Das lichtgelbe Haar derselben rollt in Zöpfen über den Hals und Nacken; ein dunkelrother Nimbus umgibt ihr Haupt. Das Untergewand ist roth, der Mantel violett, und von einer grünen, mit Rubinen besetzten Bordure umsäumt. Maria erhebt ihre Rechte mit segnender Geberde, auf ihrem Schoosse den Gottessohn als herangewachsenes Knäblein haltend, das mit der Rechten segnet, und unter dem linken Arm das Buch des Lebens hält[2]). Die Könige sind schematisch, einer hinter dem andern, die Knie beugend und ihre Geschenke in grossen Pocalen tragend, dargestellt. Der erste und dritte derselben haben violettes Haar und den Bart von derselben Farbe, der mittlere ist bartlos mit gelbem Haar; ihre Häupter zieren Kronen von der Form der Karolingischen Krone. Der erste der Könige ist in rother Tunica, gelbem Sagum, der zweite in violetter Tunica und blauem Mantel, der dritte im blauen Untergewande und rothem Sagum abgebildet. Ihre Mäntel sind an den Schultern mit Spangen festgehalten, die Tuniken kurz, die Beinkleider eng anliegend, die Schuhe schwarz mit weissen Punkten[3]).

Fol. 15. Die Taufe Christi. Unten steht der nackte Heiland, dessen Rechte nach byzantinischem Typus segnet. Johannes in rother, bis an die Füsse herabwallender Tunica, die Schulter mit dem Kameelfelle bedeckt, berührt blos mit den Fingern seiner Rechten das Haupt Christi. Hoch oben am Saume der buntfarbigen, gewellten Wolkenkreise, in deren Mitte das vom Kreuzesnimbus umgebene bartlose Haupt Gott Vaters herabschaut, erhebt sich der personificirte Jordan, eine nackte, die Knie beugende Gestalt, die aus einer grossen Urne einen mächtigen Wasserstrahl auf Christus herabschüttet. Von den Wolken schwebt das Symbol der dritten göttlichen Person, die Taube herab. Zur Seite Christi stehen zwei Engel, deren Tuniken mit Gold gesäumt sind, und halten das zum Abtrocknen des Heilandes ausgebreitete Tuch. Das in langen Zöpfen herabwallende Haar der Engel ist gelb, jenes des Heilandes und des Täufers braunroth. Goldgrund.

Das vorbeschriebene Bild ist für das Studium der altchristlichen Symbolik von eigenthümlicher Bedeutung. Vornehmlich ist es die Darstellung des Flussgottes Jordan, der als nackter Jüngling aus einem Gefässe von oben herab auf das Haupt Christi das Wasser ausschüttet, eine Darstellung, die auf diese Weise in keinem der bekannten altchristlichen Bildwerke sich wiederholt[1]). Ungewöhnlich ist auch die Vorstellung des bartlosen, blos mit den Fingern das Haupt Christi berührenden Johannes und ebenso neu die Erscheinung des unbärtigen Gott Vaters mit dem Kreuzesnimbus in dem grossen oberen Halbkreise, welcher den Himmel bedeutet[2]).

Fol. 17. *In purificatione S. Marie Scdm. Lucam.* Unter dem romanischen Bogen eines Tempels steht Simeon mit dem Jesuskinde am Arme; ihm zur Rechten Maria und Joseph, zur Linken die Prophetin Anna. Simeon erscheint mit weissem Haar und Bart, im grünen roth schattirten Untergewande und grauem Mantel; seine Haltung ist würdevoll, und die Art, wie er das Knäblein am linken Arme trägt, der Natur nachgeahmt. Christus im rothen Gewande hält eine dunkelrothe Weltkugel in der Linken und segnet mit der rechten Hand. Die Gottesmutter, deren Hände zum Empfang des Kindes ausgestreckt sind, hat ein grünes Untergewand mit breiten Ärmeln; die Tunica ist mit Streifen an den Säumen reich geziert. Im Hintergrunde erhebt sich eine Altar-Mensa, auf der ein Kelch und vier Leuchter mit aufgesteckten Kerzen von Kegelform stehen. Die Gesammtanordnung der Figurengruppe entspricht einer ähnlichen Darstellung, die man an der Bronzethür von St. Paul (ausserhalb der Mauern Roms) gewahrt. (Vergl. Agincourt, Sculpt. T. XIV, F. 19.)

Fol. 17. Mariä Verkündigung (Fig. 1). In der Mitte einer aus 3 roman. Bogen gebildeten Arcade erhebt sich der Altartisch, auf dem das kirchenartige Reliquiarium zwischen zwei grossen Leuchtern, auf denen kegelförmige Kerzen aufgesteckt sind. Zwei reichgezierte Kreuze erheben sich im Hintergrunde der Mensa. Das Antipendium wie auch das Reliquiar ist violett. Rechts vom Altare sitzt, vor der Arcade umrahmt, auf einer *sella plicabilis* die allerheiligste Jungfrau.

---

[1]) Auf ähnliche Weise ist der von Engeln in einer Mandorla getragene segnende Heiland in einem griechischen Manuscripte des XII. Jahrhunderts dargestellt, dessen Durchzeichnung Agincourt (Peint. T. LI) gibt.

[2]) Auf gleiche Art ist der im Schoosse der Gottesmutter sitzende Heiland blos in der Darstellung der Epiphania in Ethelwold's Benedictionale (X. Jahrhundert) abgebildet. Vergl. Zappert's tief eingehende Abhandlung: Epiphania (Sitzungsb. der kais. Akademie der Wissensch. 1856, Octoberheft).

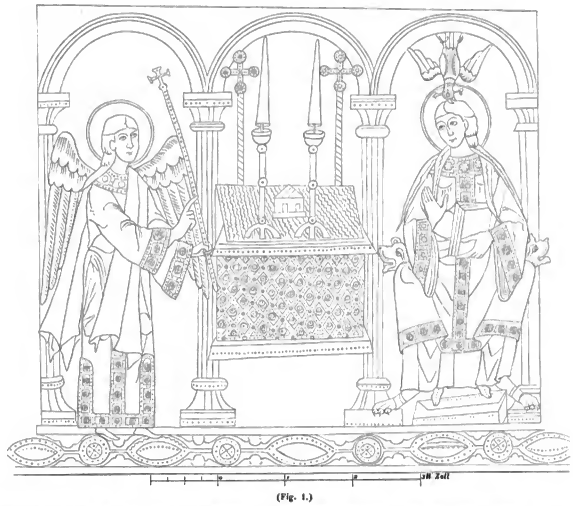
[3]) In Beziehung auf die Stellung, den Altersunterschied, die Kronen, die Tracht und die Farbe der Gewandung der drei Könige auf unserem Bilde gewährt Zappert's angeführte Abhandlung interessante Vergleichungspunkte.

[1]) Vgl. F. Piper's Mythol. u. Symbolik der christl. Kunst I, 2. Abth. 532 u. f.

[2]) Waagen im deutschen Kunstblatt 1850, S. 120.

eine Gestalt, der man bei allen Mängeln der Zeichnung Anmuth und Würde nicht absprechen kann. In Taubengestalt senkt sich der heilige Geist auf das vom grünen Nimbus umgebene Haupt Maria's herab, deren orangefarbiges Haar in langen Zöpfen zu beiden Seiten herabfliesst. Ihr Untergewand ist grün; über demselben wallt eine rothe Dalmatica mit langen weiten Ärmeln herab; die Säume des Gewandes und die mittlere Paragaudis sind bläulich, und mit rothen und weissen Ornamenten reich geschmückt bemerkenswerth ist der gut motivirte Faltenwurf des prachtvollen Oberkleides. Auf ähnliche Weise ist die gelbe Dalmatica des Himmelsboten im linken Bogenfelde geziert. Der über die linke Schulter des Engels leicht hingeworfene rosarothe Mantel ist mit richtigem Verständniss drapirt, ein Umstand, der, in Beziehung auf jene Frühperiode der Kunst, beachtenswerth erscheint. Der Hintergrund des Gemäldes ist Gold.

Fol. 18. Das von Randleisten eingerahmte grosse Rechteck ist der Quere nach durch eine mit Zinnen und Giebeln gekrönte Mauer in zwei Felder geschieden; im oberen Felde links ist Satan in gräulicher Teufelsgestalt dargestellt, wie er mit einer Hacke die Steine aufgewühlt, deren Verwandlung in Brot er dem Heilande zugemuthet. Christus ist jugendlich und bartlos in gelber Tunica und grauem Mantel; in seiner Linken ruht die Rolle, das Symbol der Schrift des alten Bundes, dessen Worte die Versuchung des Bösen vernichten. An diese Darstellung schliesst sich unmittelbar zur rechten Hand die zweite Scene der Versuchung an: Satan auf gleiche Weise, wie in der ersten Scene abgebildet, steht auf der Zinne eines niedrigen Baues mit dem Heilande, der, die Schrifttafeln in der Linken haltend, mit würdevoller Geberde die Versuchung zurückweiset. Im unteren Felde links steht auf einer Erhöhung Satan im grünen mit der Paragaudis reich gezierten Gewande, seine Beine stecken in engen Hosen, aus denen die Teufelsklauen hervorragen; vor ihm erhebt sich die jugendliche Gestalt des Heilands in violeter Tunica und rothem Mantel, die Schriftrolle in



(Fig. 1.)

der Hand haltend. Das darauf folgende Bild stellt Christum dar, der nach der Besiegung des Versuchers von Engeln umgeben und bedient wird.

Fol. 19. Einzug Christi in Jerusalem. Der Heiland im grauen, mit breitem Saumstreifen gezierten Gewande und rothem wallenden Mantel sitzt in ungezwungener Haltung auf einem Esel von violetter Farbe; unter demselben kniet ein Weib, und drückt ihre Wange an den nackten Fuss des Heilands; weiterhin breiten zwei Männer Kleider aus. Zu beiden Seiten der Hauptscene schwingen sich roh gezeichnete Bäume empor, auf deren Ästen Männergestalten stehen, welche Palmenzweige schwingen; dieselben sind mit der kurzen um die Hüfte gegürteten Tunica und eng anschliessenden Beinkleidern bekleidet. Die Hauptperson, Christus, übertrifft an Grösse weit die übrigen Gestalten, welche, wie es gewöhnlich in den Bildwerken jener Zeit der Fall ist, als Nebenpersonen selbst im Vordergrunde auffallend klein dargestellt sind.

Fol. 20. *Feria V. in cena dñi.* Der Heiland sitzt in der Mitte der Apostel an einem langen viereckigen Tische, auf seinem Schoosse ruht die knabenhafte Gestalt des Johannes. Christus taucht eine Brotrinde in einen Becher; der im Vordergrunde allein sitzende Judas thut dasselbe und steckt zugleich mit der Linken einen Bissen in den Mund, in welchen ein rother Vogel — der böse Geist — hineinfliegt. Ausser dem Kelche stehen zwei pocalförmige Schüsseln, auf welchen Fische liegen, und ein kleiner Trinkbecher auf dem Tische; die beiden auf der Tischplatte ruhenden Messer haben eine breite, nach oben sich ausweitende Klinge. Das herabhängende Tischtuch bildet zierliche, mit ziemlichem Verständniss gebildete Falten; der Faltenwurf dieses Tuches und die Form der Pocale entspricht der Draperie und den Gefässen, welche man in den italischen Miniaturen des früheren Mittelalters, z. B. in einem minirten neuen Testamente des XII. Jahrhunderts in der vaticanischen Bibliothek findet [1]). Noch auffallender ist die Ähnlichkeit des Tisches und der Gefässe mit der auf gleiche Weise drapirten Tafel des Abendmahles auf dem Miniaturbilde eines longobardischen Manuscripts aus dem XI. Jahrhundert in der Bodleyanischen Bibliothek, wo auf den pocalförmigen Schüsseln gleichfalls Fische liegen, wiewohl auf diesem Bilde Christus und die Apostel auf andere Weise um den Tisch angeordnet erscheinen [2]). Hingegen stellt sich die in unserem Codex abgebildete Scene vollkommen ähnlich jener Darstellung des letzten Abendmahles dar, welche auf dem Kelche der Dúbrawka (aus dem X. Jahrhundert) zu Trzemeszno gravirt ist. Die am Tische sitzenden Gestalten, die Draperie der Tischdecke, die Pocale und Messer sind auf beiden Bildwerken auf dieselbe Weise gezeichnet. Die bedeutende Verwandtschaft der Kunstformen dieses überaus merkwürdigen Kelches mit denen, welche die Miniaturen in unserem Codex weisen, lässt auf einen gemeinsamen Localursprung schliessen, wie denn auch Dúbrawka, die der Tradition nach jenen Kelch und noch einen zweiten nicht weniger merkwürdigen der Kirche zu Trzemeszno verehrt hatte, bekanntlich eine böhmische Prinzessin, die Tochter Boleslaw's I. gewesen war [1]).

Fol. 21. In der oberen Randleiste die Aufschrift: *Est tibi grata pie devotio Xpe Mariae.* Christus von den Aposteln umgeben, nahe bei ihm Maria, die aus einem rothen Gefässe die Salbe über sein Haupt ausgiesst; auf der andern Seite Petrus, ein blaues Kreuz haltend. Die Anordnung der dicht gedrängten Figuren ist ungeschickt und verräth ebenso wie die überaus steifen, theils parallelen, theils spitzwinkligen Falten eine schwächere Hand. — Im Querleisten die Worte: *Venditur a servo Dominus, ut redimamur ab ipso.* Darunter: Judas im kurzen rothen Untergewande und liebtrothem Sagum empfängt aus der Hand eines alten bärtigen Mannes die Silberlinge in Gegenwart mehrerer Männer, von denen einer an einem grossen normännischen Schilde lehnt, und ein zweiter, dessen Tunica mit der Paragaudis geziert ist, nach dem Schwerte an seiner Hüfte greift. Die lebhaften mannigfachen Gesten der Hände und Finger der dargestellten Personen charakterisiren auf bedeutsame Weise die Scene.

Fol. 22. Die Blattseite durch zwei Querstreifen in drei Theile getheilt; in der oberen Abtheilung ist Christus am Ölberge dargestellt; darüber die Aufschrift: *Ter patri Dominus nos commendat moriturus.* Über dem Haupte des knieenden Heilandes schwebt die Hand Gott Vaters, deren segnender Finger ein Kreuz umgibt. Rückwärts auf Hügeln gelagert drei Jünger. — Im Querstreifen über der mittleren Darstellung stehen die Worte: *Preparat insidias, dum porrigit oscula Judas.* Christus wird von Judas bei der Hand gefasst und geküsst; die Geberde des Kusses ist durch den stark gespitzten Mund des Verräthers drastisch ausgedrückt. Links von dieser Gruppe stehen die drei Jünger, Petrus mit Schwert und Kreuz, Jakobus und Johannes; rechts vier Kriegsknechte in kurzen Tuniken und mit runden Kesselhauben auf den Köpfen; der erste, der eine Lanze schwingt, und der dritte halten grosse, oben abgerundete, unten spitzig zulaufende (normännische) Schilde. — Über der untersten Darstellung liest man: *Presumit gladii jus Petrus amore magistri.* Darunter gewahrt man, wie Petrus mit einem mächtigen Schwerte einem der

[1]) Agincourt, Peint. T. CIII.

[2]) Westwood, Palaeografia sacra pictoria. Lombardic manuscipts.

[1]) Die beiden Kelche, sowie die Details des Bilderschmuckes derselben findet man in der bereits angeführten Publication: Wzory sztuki średniowiecznej w Polsce (mit polnischem und französischem Text) Ser. I. Heft XXI, XXII abgebildet, einem Prachtwerke, welches nicht nur den Herausgebern, sondern auch der Nation, deren reges Interesse an den Kunstdenkmalen des Vaterlandes das Gelingen eines solchen Unternehmens ermöglichte, zur Ehre gereicht.

Kriegsknechte das Ohr abhaut; ein zweiter Knecht hält den Heiland fest und ein dritter zückt das Schwert.

Fol. 23. Die Blattseite ist abermals in drei Abtheilungen geschieden; über der oberen stehen die Worte: *Offertur Caiphe per eum damnandus inique.* Kaiphas sitzt auf einer *Sella plicabilis,* bekleidet mit kurzer blauer Tunica und gelbem Sagum, auf dem Haupte eine runde rothe Mütze mit Querreifen, in der Hand als Bezeichnung seiner Hohenpriesterwürde einen Bischofsstab haltend. Ihm zur Seite sitzen drei bärtige Männer, von denen zwei, die Schriftgelehrten, die Schrifttafeln halten. Christus, eine Rolle in der Linken und mit der Rechten segnend, wird von zwei Knechten hereingeführt; der erste vorantretende hat eine Lanze in der einen und einen grünen normännischen Schild in der anderen Hand; die Hände des zweiten Knechtes sind beschäftigt, den Heiland gewaltsam hereinzustossen. Die mittlere Bildfläche, über welcher die Worte stehen: *Abjurat proprium ter Petrus nosse magistrum,* ist durch zwei rothe Säulen in drei Theile geschieden. In der ersten Abtheilung ist Petrus sitzend und an einer gewaltigen Flamme sich wärmend dargestellt, vor demselben eine Magd mit fragender Handgeberde. Die zweite Scene stellt Petrum dar, wie er, die Handflächen zurückbewegend, die Frage des Weibes verneint; in der dritten deutet die Magd mit ausgestrecktem Zeigefinger auf das Haupt des Jüngers, der mit bedeutsamer Handgeberde seine ausgesprochene Abläugnung zu bekräftigen scheint; auf einer Säule im Hintergrunde der krähende Hahn. Der bärtige kahle Kopf Petri ist auf diesem, so wie auf dem vorangehenden Blatte auf gleiche Weise individualisirt. Die untere Abtheilung dieses Blattes trägt die Überschrift: *Propter nos vinctus stat coram preside Xristus.* Christus mit einer mächtigen, um den Hals geschlungenen Kette, die ein Scherge in der Hand hält, steht vor Pilatus, dem das Symbol der peinlichen Gewalt über Leben und Tod, das Schwert, der Quere nach am Schoosse ruht. Derselbe sitzt mit einer einfachen Tunica angethan auf einem Faltenstuhle; sein Haupt ist mit einer spitzig zulaufenden Beckenhaube bedeckt. Hinter dem Heilande stehen Schergen mit Knitteln in den Händen.

Fol. 24. Das Blatt durch Querstreifen in drei Bildflächen geschieden. In der oberen erblickt man den Verräther Judas, dessen Gesicht genau dieselben gemeinen Züge, wie auf dem 22. Blatte hat, an einem Baume hängen. In der weiten Fensteröffnung eines Gebäudes zur linken Hand stehen drei Männer, deren Geberden Staunen und Entsetzen über die That, die der Verräther an sich verübte, ausdrücken. Die Aufschrift über diesem Bilde lautet: *Rejiciens pretium Judas se strangulat ipsum.* Im mittleren Felde, dessen oberer Streif die Aufschrift trägt: *Excusat facinus manuum splendore Pilatus,* ist Pilatus in grüner Tunica mit einer Fürstenkrone, die jener des heiligen Wenzel auf Fol. 68 völlig gleicht, die Hände sich waschend, dargestellt. Ein Diener, der vor ihm die Knie beugt, hält ein grünes Becken, und giesst aus einer grünen Schale das Wasser auf die Hände seines Gebieters; ihm zur Seite ein zweiter Diener mit dem Handtuche, und links stellen sich drei Männer dar, von denen zwei mit ausdrucksvoller Geberde die Zeigefinger erheben, während der dritte auf einen hohen Krückenstock sich stützt. In der unteren Abtheilung, über der sich die Aufschrift: *Latronem laxant salvatoremque flagellant,* hinzieht, ist Pilatus auf der *Sella plicabilis* sitzend im selben Costüm, wie auf dem oberen Bilde dargestellt, mit dem Unterschiede, dass seine grüne Tunica mit der Paragaudis geziert ist. Zu seiner Linken steht der nackte Heiland an einen Pfahl gebunden und hinter diesem ein Knecht, der eine Ruthe schwingt. Pilatus deutet mit dem Zeigefinger auf Christum und hält mit der Rechten den vor ihm stehenden Barabas am Arme, der in rother kurzer Tunica, Hals und Hände mit Ketten umschlungen dasteht, während seine linke Hand von einem Manne, dessen Schultern ein Mantel deckt, gefasst wird, wodurch die Absicht der Juden, den Barabas freizulassen, symbolisch sich ausspricht [1]). Beachtenswerth ist auf dieser Darstellung die Mimik der Hände.

Fol. 25. Die Blattseite abermals in drei Theile der Quere nach abgetheilt. Oben Christus im Purpurmantel mit der Dornenkrone am Haupte und dem Rohrzepter in der Hand; dem Heiland zur Seite zwei Männer im Begriffe ihn mit den Fäusten in's Antlitz zu schlagen; mehrere Gestalten im Vordergrunde, die durch Kniebeugungen Christum verhöhnen. Die Farben dieses Bildes sind überaus grell, die schwarzen Umrisse sehr stark, als ob es die Absicht des Illuminators gewesen wäre, eben dadurch die ergreifende Wirkung der Darstellung zu steigern.

Im Mittelfelde des Blattes die Kreuzigung Christi, mit der Überschrift: *Consummant letum domini crux vulnus acetum.* — Der Heiland ist an ein Kreuz von blauer Farbe mit vier Nägeln genagelt; sein Antlitz ist jugendlich und bartlos, ohne den Ausdruck des Schmerzes, ebenso wenig ist der Leib schmerzlich gekrümmt oder ausgebogen, wie er nach byzantinischer Weise von der Mitte des XI. bis in das XIII. Jahrhundert dargestellt wurde [2]). Die Arme sind horizontal ausgestreckt, und die Lenden mit einem Gewande, das kaum an die Knie reicht, umschlungen. Diese Darstellung entspricht völlig dem Bilde des gekreuzigten Erlösers in den Predigten des heiligen Gregorius von Nazianz aus der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts (k. Bibl. zu Paris, *Mss. grecques* Nr. 510 [3]). Unter dem Kreuze Maria

---

[1]) Das einfachste Symbol der Freilassung war, den Knecht mit der Hand zu fassen, und aus der Hand loszulassen; manu mittere, altn. láta lausan.

[2]) In dem minirten Missale aus der Kirche von St. Denis (in der S. Bibl. Suppl. lat. Nr 686) aus dem XI. Jahrh. deutet bei der Kreuzigung der rechts etwas ausgesenkte Leib des Heilandes so wie die grünen Schatten im Fleische auf byzantinischen Einfluss. Waagen, Kunstw. in Paris. I, 271.

[3]) Hier erscheint Christus nicht nach der späteren byzantinischen Weise mit gesenktem Haupte und auswärts gekrümmtem Leibe, sondern auf einem Fussbrette ganz aufrecht stehend mit vier Nägeln befestigt, die

im grünen Gewande, links ist Johannes im rothen Mantel mit dem Buche in der Linken, dargestellt, indem er eben so, wie die Mutter des Heilands die rechte Hand an die Wange drückt. Seitwärts von Maria steht Longinus im kurzen rothen Leibrocke, den Speer in die Seite Christi stossend, während von der entgegengesetzten Seite ein Knecht im grünen Wamse den Schwamm an einer langen Stange dem Munde des Erlösers nähert. Weiterhin erheben sich zu beiden Seiten grüne Kreuze, an denen die beiden Schächer mit Stricken festgebunden sind.

Das nächste Bild (Fol. 43) stellt dar, wie beim Tode des Erlösers die Todten aus den Gräbern aufstehen, nach den Worten des Evangelisten: *Sepulcra aperta, multaque corpora piorum mortuorum in vitam redierunt.* Von einer scenischen oder landschaftlichen Anordnung gewahrt man auf dieser Darstellung keine Spur, sondern die aus den Särgen sich erhebenden Todten sind in sechs Reihen, je zwei neben einander, hingemalt. Die nackten Figuren, insbesondere die Hände und Füsse derselben sind sehr verzeichnet; die buntgemalten Särge und die aus denselben emporragenden Sargdeckel sind ohne Beachtung irgend einer Regel der Perspective dargestellt; trotzdem aber offenbart sich in den mannigfach wechselnden Stellungen und Bewegungen der nackten Körper ein Streben nach Individualisirung und Naturnachahmung. Wir sehen Kinder, Männer, Greise, blondgelockte Mädchen und Frauengestalten mit dem Gestus des Erstaunens sich aus den Särgen erheben; die meisten derselben sitzen aufrecht. Ein graubärtiger Mann steigt, das Gesicht gegen den Sarg gewendet, heraus; eine andere, die Hände verwundernd ausstreckende Gestalt ist mit dem einen Fusse bereits aus dem Sarge gestiegen, während eine andere mit dem Oberkörper im Sarge ruhend sich mit den Füssen über die Seitenwand desselben schwingt, und ein Greis, dem ein rothes Gewand über die Schultern hängt, mit ausdrucksvoller Geberde die Hände faltet. Auf allen vier diese Darstellung umrahmenden Leisten ziehen sich Aufschriften hin, und zwar, oben: *Ne dubitet quisquam de morte resurgere vitam,* rechts: *Tamquam non posset homo quod dominus potuisset.* — unten: *noluerat solus de morte resurgere Christus,* — links: *sed secum plures dedit ecce resurgere testes.*

Fol. 44. Am Grabe Christi stehen die drei Frauen, denen der Engel die Auferstehung des Heilandes verkündigt. Über dem Deckel des Sarkophags erhebt sich der Engel in rother reich verbrämter Ärmeltunica, den Kreuzzepter in der Linken, mit der Rechten auf das leere Grab deutend. Im Hintergrunde die drei Marien mit Salbenbüchsen; zwei derselben halten überdies Weihrauchfässer, die mit Kettchen an lange Handhaben festgemacht sind, welche an den Enden Knöpfe haben. Die Frauen in ihren faltigen Gewändern und den das Haupt umhüllenden Tüchern, die auch um den Hals geschlungen, an der Brust in langen Zipfeln herabhängen, stellen sich als interessante Costümbilder dar. Am Kopfe und zu den Füssen des Grabes sitzt in schlummernder Stellung ein Wächter mit Speer, Schwert und Schild bewaffnet. Die Aussenseite des Sarkophags ist auf ausgezeichnete Weise mit blauen, rothen und weissen Arabesken geschmückt. Unter demselben gewahrt man drei schlafende Krieger in kurzen Tuniken, mit spitzigen Kesselhauben, breiten, mit kurzen Handhaben versehenen Schwertern und Schilden, welche oben zugerundet, nach unten in eine Spitze zulaufen, und somit die normännische Schildform des XI. Jahrhunderts weisen. — Das Ganze ist von zwei romanischen Säulen und dem über dieselben gespannten Rundbogen eingefasst, über dessen Scheitelpunkt sich ein Thürmchen mit Zinnen und einer runden Kuppel erhebt; aus der Mitte des Bogens senkt sich ein reifförmiger Kronleuchter auf Ketten herab. Auf der Rückseite dieses Blattes gewahrt man zwei Bilder; das obere stellt die Himmelfahrt Christi dar. Auf einem aus buntfarbigen zackenförmigen Schichten geformten Berge stehend, wird Christus bei der Rechten von der aus den Wolken hervorragenden Hand Gott Vaters gefasst und emporgehoben. Der Heiland ist jugendlich, in zinnoberrother Tunica, den Kreuzzepter in der Linken, aber überlang und arg verzeichnet dargestellt. Zu jeder Seite desselben steht ein Engel in rother, reich gesäumter Ärmeltunica. Unter diesem Bilde sind die eilf Apostel, und in ihrer Mitte die Mutter des Erlösers dargestellt. Beide Bilder sind von Leisten eingefasst, welche auf die Darstellungen sich beziehende Inschriften enthalten.

Fol. 57. Die Ausgiessung des heiligen Geistes. Unter einem Arcadenbogen sitzen eilf Apostel und in ihrer Mitte Maria; das Symbol des heiligen Geistes, die Taube, schwebt über der Versammlung, breite Strahlen, welche Radspeichen gleichen, zu den Flammenzungen entsendend, die sich über den Häuptern der Apostel erheben. Der Hintergrund der Darstellung, welche die ganze Blattseite einnimmt, ist mit Gold belegt; in den Randleisten leonische Verse: *„Robur dat primis de celo Christus alumnis etc.“*

Fol. 68. Das letzte Bild stellt im Goldgeriemsel der Initiale *D* den auf einem Faltenstuhle thronenden Landespatron Böhmens, den heiligen Wenzel dar (vgl. Fig. 2). Auf seinem jugendlichen Lockenhaupte ruht die Herzogsmütze, von der die in Löwenklauen sich endigenden Bänder herabhängen. Die rechte Hand ist segnend gehoben, in der Linken hält er die Lanze, an der das Fähnlein befestigt ist. Die Tunica ist gelb, die Umsäumung derselben aus blau, roth und weiss gezeichneten Rauten gefügt. Die Beinkleider sind gleichfalls

Arme horizontal. — Sodann zwei Kriegsknechte, deren einer ihm die Seite öffnet, der andere den Schwamm reicht; rechts Maria und zwei andere Frauen, links Johannes. — Waagen, Kunstw. in Paris I, 203.

gelb, die Schuhe schwarz, der Schämel unter den Füssen roth. Aus den verschlungenen Zügen des Buchstabens sprossen röthliche Blüthen hervor, eine Verzierung, die man an mehreren Initialen dieses Buches gewahrt. Im oberen Theile des Goldgeriemsels ragt aus Wolken die mit 3 Fingern segnende, mit dem Kreuzeszeichen umgebene Hand Gott Vaters hervor. Die Füllung des künstlich verschlungenen Buchstabenzuges ist theils grün, theils bläulich; zur Seite der Initiale steht mit Goldlettern: S̄. VENZLAVVS DVX geschrieben. Der Text des Evangeliums lautet: *In natali sti Venzezlawi ducis et mart. Sedm Lucam. In illo temp. Dixit hic discipulis suis: Si quis venit ad me et non odit patrem suum et matrem et uxorem et filios etc.*

Die Randleisten des Blattes sind mit schönen muschelförmigen Ornamenten ausgefüllt.

(Fig. 2.)

Diese Darstellung gewährt uns den Beweis, dass der Codex in dem Lande, dessen Herzog und Schutzpatron der heilige Wenzel war, geschrieben und minirt worden sei. Vergleicht man dieses unstreitig älteste Gemälde des ersten böhmischen Glaubenszeugen mit den ältesten böhmischen Münzen, auf denen der Name und das Bild des heiligen Wenzel vorkommt, so ergeben sich daraus interessante Resultate. Die ersten Münzen mit der Umschrift: S. Venceslavs sind die des Herzogs Jaromir (1004—1012). Auf denselben ist die nach römischem Ritus mit drei gestreckten Fingern segnende, aus der Wolke ragende Hand Gottes *(Dextra Dei)* dargestellt. Die Münzen Herzogs Udalrich (1012—1037) enthalten gleichfalls die segnende Hand mit der Umschrift: S. Venceslavs, aber die drei gestreckten Finger derselben erscheinen blos auf den achtersten Münzen dieses Regenten, während die übrigen zahlreichen Münzen desselben die völlig geöffnete *Dextra Dei* darstellen[1]. Auf einigen der letzteren gewahrt man statt der segnenden Hand, allerdings in rohen Umrissen, die Abbildung des heiligen Wenzel's. Diese Abbildungen, namentlich Taf. XII, Nr. 22 — 25, bieten einen bedeutsamen Stoff zur Vergleichung mit dem Bilde Herzogs Wenzel in unserem Codex dar, indem auf jenen Münzen

[1] Vergl. Památky archaeol. II. Bd., Taf. 10, 11, 12; III. Bd. T. 13.

der Herzogshut, die Fahne und die *Sella plicabilis* auf eben die Weise wie auf unserer Abbildung dargestellt sind. Auf den Münzen Herzogs Břetislav (1037—1055) erscheint die *Dextra Dei* völlig geöffnet; dieses ist auch der Fall bei den Münzen Spytihněv's und Wratislaw's, wo jedoch nur selten die Hand Gottes vorkommt. Endlich darf nicht unerwähnt bleiben, dass, so oft auf diesen späteren Münzen der heilige Wenzel abgebildet erscheint, die Zeichnung desselben immer mehr von dem älteren Typus dieses Heiligen auf den vorerwähnten Münzen Herzogs Ulrich's abweicht. Diese numismatischen Wahrnehmungen sind allerdings geeignet, die bereits oben auf paläographische und kunsthistorische Gründe basirte Ansicht zu bestätigen, dass der Wyšehrader Codex aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts herrührt; die Ausführung dieses Werkes kann mit grosser Wahrscheinlichkeit zwischen die Jahre 1012 und 1037 gesetzt werden.

Am vorderen Deckel des Codex ist von einer Hand des XVII. Jahrhunderts hingeschrieben: *Liber Ecclesiae Wissehradensis, acceptus autem ex bibliotheca Msa S. Metr. Prage. Ecclae.* Eine noch spätere Hand fügte weiter hinzu: *Nunc vero Bibliothecae Seminarii Archiepiscopalis Pragensis. Id est Anno MDCCXXVIII.* — Aus dieser Aufschrift erhellt keineswegs mit Gewissheit, dass der Codex ursprünglich der Wyšehrader Collegialkirche gehört habe; war dieses aber der Fall, dann könnte man vermuthen, dass derselbe eines der Geschenke gewesen sei, welche, wie die noch vorhandene Originalurkunde berichtet, Herzog Soběslaw im Jahre 1130 der Wyšehrader Kirche verehrt hatte [1]).

Aus der Schilderung der in diesem Codex enthaltenen Miniaturen erhellt, dass dieselben sowohl in der Auffassungsweise als auch in der technischen Behandlung grösstentheils den Bildern dieser Art entsprechen, welche zu jener Zeit in Italien, Deutschland und Frankreich ausgeführt wurden, und dass von einem byzantinischen Einflusse, den man in Böhmen mit Hinsicht auf die aus Byzanz hervorgegangene Christianisirung des Landes allerdings vermuthen dürfte, kaum eine Spur darin vorhanden ist. Dagegen gewahrt man in denselben Motive, welche aus einer eigenthümlichen Anschauungsweise hervorgingen, und selbst in der Ausführung gewisse Merkmale, die auf eine technische Praxis hinweisen, welche sich zu jener Zeit in Böhmen entwickelt hatte. Jene Motive weiset vor Allem das merkwürdige, die Auferstehung der Todten enthaltende Blatt 43, ferner die Darstellung des bartlosen Johannes des Täufers und des Flussgottes Jordan, der von oben das Wasser aus der Urne herabgiesst (Fol. 15), das Weib, welches ihre Wange an den Fuss des Heilandes drückt (Fol. 19) u. a. m.

Als eine technische Eigenthümlichkeit ist aber die Anwendung eines Poliments von der Farbe des Graphits bei dem Gebrauche des Goldes hervorzuheben, welche den böhmischen Miniaturen der früheren Periode eigen ist [1]). Überdies gewahrt man, dass unser Künstler häufig von den Typen seiner Zeit abweicht und das Bestreben kund gibt, die dargestellten Scenen und Personen auf energische Weise zu charakterisiren und durch eine bedeutsame Symbolik, dramatische Anordnung und ein wirksames Geberdespiel dem Auge und der Phantasie so lebhaft hinzustellen, als es die beschränkten Mittel, die einem Künstler jener Zeit zu Gebote standen, nur immer gestatteten.

Der Tragaltar des Stiftes Admont in Steiermark.

(Mit einer Tafel.)

Nachdem schon in den ältesten christlichen Zeiten die Vorschrift bestand, dass das h. Messopfer nur auf consecrirten Altären gefeiert werden dürfe, so musste auch für jene Fälle vorgesorgt werden, wo Priester bei dem Mangel an Kirchen mit geweihten Altären verhindert wurden, das h. Messopfer zu verrichten. Solche Fälle gab es in den frühchristlichen Jahrhunderten, wenn Priester, in die Fussstapfen der Apostel tretend, bei den barbarischen Völkern das Evangelium predigten und lange Zeit von jeder Verbindung mit den Klöstern abgeschnitten waren. Derlei Fälle waren besonders häufig später zur Zeit der Kreuzzüge oder wenn Bischöfe auf ihren Reisen nicht immer in solchen Orten sich aufhalten konnten, wo Kirchen oder Capellen errichtet waren. Zu diesen und anderen ähnlichen Vorkommnissen gestattete die Kirche den Gebrauch kleiner „Trag- oder Reisealtäre" (altaria viatica, portatilia, gestatoria, motoria, lapides portatiles, tabulae itinerariae), welche jeder Priester sammt den übrigen nothwendigen Erfordernissen zur Darbringung des h. Messopfers leicht mit sich führen konnte. Ein solcher Tragaltar sollte mindestens aus einer Tafel von Marmor oder Stein bestehen, die vom Bischofe

[1]) Patris mei, regis videlicet Wratislai monasterium in Wisegrad civitate situm ...., summa vigilantia curavi emendare, et xeniis, quantis debui quantisve potui, exornare. Nam ut de pictura parietum et pavimento politis lapidibus ornato et superiori operimento, aliisque, quae intus et exterius — addidi, taceam: corona ex auro et argento facta faciem templi decoravi, altaria palliis crucibusque tam aureis quam argenteis exornavi, sacrarium diversis libris ditavi. — Erben Regesta. p. 93. Es ist somit, wie ich in meinen Grundzügen der böhm. Alterthumskunde S. 131 angedeutet, wahrscheinlich, keineswegs aber sichergestellt, dass dieser Codex vom Herzog Soběslaw der Wyšehrader Kirche geschenkt worden sei. Wenn daher Hanslik in seiner Geschichte der Prager Universitäts-Bibliothek S. 603 schreibt: „Dieser höchst merkwürdige Codex ist ein Evangelienbuch, welches Herzog Soběslaw II. laut Stiftungsbrief vom Jahre 1130 der Wyšehrader Kirche nebst anderen Werken zum Geschenke gemacht hatte", so muss dieser Ausspruch durch den angeführten Wortlaut des Textes selbst auf sein richtiges Maass zurückgeführt werden.

[1]) Waagen im deutschen Kunstblatt, 1850, S. 130.

geweiht und mit Reliquien versehen war. Sie musste ferner so gross sein, dass darauf Kelch und Patene liegen konnte, wobei übrigens zu bemerken ist, dass die sogenannten Reisekelche und Patenen bedeutend kleiner als die gewöhnlichen derartigen Gefässe waren. Wir haben hiefür einen Anhaltspunkt an dem Reisekelche, welcher in dem Schatze des Stiftes Klosterneuburg noch gegenwärtig aufbewahrt wird.

Es ist übrigens leicht begreiflich, dass man sich bei den Tragaltären in der Regel nicht auf das nackte Erforderniss einer einfachen mit Reliquien versehenen Steintafel beschränkte, sondern dass man dieselben wie die gottesdienstlichen Geräthe und Gefässe überhaupt mit einem entsprechenden künstlerischen Schmucke auszustatten bemüht war.

Wie nun die Form und Ausschmückung der ältesten Tragaltäre beschaffen war, können wir nicht angeben, da uns kein Tragaltar bekannt ist, welcher seinem Kunstcharakter nach höher als in das XII. Jahrhundert hinaufreicht, ungeachtet schon von Kaiser Constantin bekannt ist, dass er auf seinen Feldzügen einen tragbaren Altar mit sich führte. Aus Kunstwerken des XII. und XIII. Jahrhunderts dagegen, wie aus dem Tragaltare, den Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters mittheilt, dann aus Tragaltären in den Sammlungen des Fürsten Soltikoff zu Paris und Dr. Rock in England, und in der Kirche zu Conques in Frankreich (Annales archeologiques Tom. IV, p. 292), endlich aus jenem im Stifte Melk (Jahrbuch der k. k. Central-Commission II, 132) ersehen wir übrigens, dass in jener Epoche die Tragaltäre viereckige steinerne Tafeln bildeten, welche in Holz oder Metall eingerahmt waren. Die Steinarten waren Marmor, Jaspis, Achat, Porphyr u. s. w.; der Holzrahmen meist mit vergoldetem Kupfer überzogen, das durch Nägel mit niellirten Köpfen auf demselben befestigt war, und worauf Ornamente oder figürliche Darstellungen ciselirt waren. Der Metallrahmen aus Kupfer oder aus Silber geformt, war dagegen häufig vergoldet und geschmückt mit niellirten oder emaillirten Ornamenten und Scenen des alten und neuen Testamentes. Die Reliquien wurden unter der Steinplatte aufbewahrt; zuweilen aber auch in den vier Ecken des hölzernen oder metallenen Rahmens.

Ungeachtet es nun keinem Zweifel unterliegt, dass im Mittelalter zahlreiche Tragaltäre im Gebrauche standen, sind doch verhältnissmässig so wenig Beispiele auf uns gekommen, dass Erstere zu den seltensten Erscheinungen der kirchlichen Kunst des Mittelalters gehören. Auch in Österreich haben wir aus der mittelalterlichen Kunstepoche nebst dem Tragaltar zu Melk und einem Reisealtar des Stiftes Klosterneuburg bis jetzt nur jenen des Stiftes Admont in Steiermark kennen gelernt. Zum Zwecke einer genauen Aufnahme hatte der hochwürdigste Herr Prälat des Stiftes Admont die Güte, dieses kostbare Werk nebst einer eben so werthvollen Mitra, die später veröffentlicht werden soll, im Laufe vorigen Jahres dem Ministerialsecretär Herrn Dr. G. Heider nach Wien zu senden, welcher hierauf die von dem Künstler J. Schönbrunner angefertigten Zeichnungen der Redaction dieser Blätter zur weiteren Benützung freundlichst überliess.

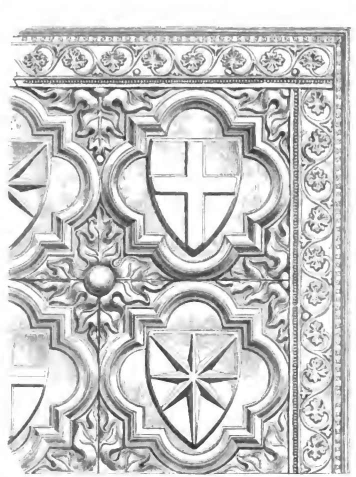
Auf Tafel I bringen wir eine Abbildung der Vorderseite dieses Tragaltares im etwas verkleinerten Massstabe. Die Steinplatte, aus Amethystquarz bestehend, ist in einem Holzrahmen gefasst, der vollständig mit ziemlich dünnen und durch Nägel befestigte Metallplatten von Silber überzogen ist. Der Rahmen der Vorderseite zeigt zwölf Felder mit vierpassförmigen Einfassungen, worin sich Darstellungen des neuen Testamentes befinden. In dem mittleren der oberen drei Felder erblicken wir Christus, welcher sitzend dargestellt ist, mit der Rechten segnet und mit der Linken das im Schoosse liegende Buch hält. In dem Felde zur Rechten des Heilandes sitzt Petrus mit Buch und Schlüssel, und in jenem zur Linken Paulus mit Buch und Schwert. Die aus dem Zusammenstossen der Felder entstehenden Zwischenräume sind hier mit Ornamenten in Gestalt eines Zweiges ausgefüllt. In der unteren Felderreihe begegnen wir drei mit der Geburt Christi im Zusammenhange stehenden Vorstellungen. Rechts sitzt Maria auf einer Bank mit der Krone auf dem Haupte und mit beiden Händen das im Schoosse stehende Jesukind haltend; in der Mitte sehen wir die heil. drei Könige mit ihren Geschenken und links in dem Felde hält eine Gestalt am Zügel die Reisepferde der Letzteren. Die Zwischenräume der Felder sind hier mit Brustbildern von Propheten, welche Spruchbänder in den Händen tragen, ausgefüllt. Bei den übrigen sechs Feldern, von denen in verticaler Stellung

·Reuerend9·pater·dns·Alber
tus·de·Sternberg·

(Fig. 1.)

drei die rechte und drei die linke Seite der Einrahmung bilden, sind in den mittleren Feldern der rechten und linken Seite zwei Apostel ersichtlich, wovon aber nur jener der ersteren durch seine jugendliche Gestalt und das Buch im Schoosse als Johannes erkennbar ist. Die übrigen vier Felder enthalten die vier Evangelistenzeichen mit Spruchbändern in der herkömmlichen Darstellungsweise. In den Zwischenräumen sind hier wieder Ornamente in Gestalt von Blättern angebracht. Die äusserste Einfassung des ganzen Rahmens der Vorderseite bildet ein sehr zartes Ornament in Form von ganz kleinen Vierpässen.

Auf der Randfläche des Rahmens des Tragaltars läuft um alle vier Seiten mit gothischen Buchstaben folgende Inschrift: Anno domini MCCCLXXV reverendus pater dominus Albertus de Sternberg episcopus Luthomielensis consecravit hoc altare in honorem beate marie virginis gloriose amen. Wir entnehmen daraus, dass diesen Altar im J. 1375 der Bischof von Leitomischl in Böhmen zu Ehren der h. Maria geweiht hat und erhalten damit genaue Kunde über den beiläufigen Zeitpunkt der Anfertigung dieses Kunstwerkes. Zur Beurtheilung der Charaktere der Schrift lassen wir ein Bruchstück der Umschrift in genauer Durchzeichnung folgen (Fig. 1).

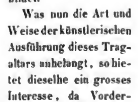


(Fig. 2.)

Diese Inschrift ist aber auch aus dem Grunde von besonderem Werthe, weil sie bestimmte Anhaltspunkte für die Erklärung der künstlerischen Ausschmückung der Rückseite des Altars liefert. Sie ist nämlich von ornamentirten Metallstreifen eingerahmt und durch solch einen Streifen mit derselben Verzierung der Länge nach in zwei gleiche Flächen getrennt. Jede dieser zwei Flächen besteht wieder aus sechs gleich grossen Feldern mit vierpassförmigen, profilirten Einfassungen, worin Wappenschilder angebracht sind. Die Wappen der beiden obersten Felder, von denen das Eine ein Kreuz und das zweite einen Stern im Schilde führt, wiederholen sich auf allen folgenden und zwar in nachstehender Anordnung:

Kreuz	Stern	Kreuz
Stern	Kreuz	Stern
Kreuz	Stern	Kreuz
Stern	Kreuz	Stern

Irren wir nicht, so beziehen sich beide Wappen auf den Bischof von Leitomischl Albertus von Sternberg, und zwar soll das eine, das Wappen des Bisthums von Leitomischl, das zweite hingegen jenes der Familie des genannten Bischofes vorstellen. Wir hätten damit zugleich Grund zur Annahme, dass dieser Tragaltar nicht nur von dem Bischofe Albert von Sternberg geweiht, sondern auf dessen Veranlassung auch angefertigt wurde und wir sind nur augenblicklich nicht in der Lage anzugeben, unter welchen Umständen das Stift Admont in den Besitz desselben gelangt ist. Zur näheren Beurtheilung der Anordnung der Rückseite des Portatile folgt im Holzschnitte (Fig. 2) ein Theil derselben abgebildet.



Was nun die Art und Weise der künstlerischen Ausführung dieses Tragaltars anbelangt, so bietet dieselbe ein grosses Interesse, da Vorder- und Rückseite desselben verschieden behandelt sind. Die Vorderseite besteht aus mehreren zusammengefügten Metallblechen, worauf die Einfassungen der Felder, sowie Figuren und Ornamente ganz flach und zart getrieben und ciselirt wurden. Der zwischen den Ornamenten und Figuren übrig gebliebene Raum ist mit Niello derart

ausgefüllt, dass dieses mit der Zeichnung der Figuren und Ornamente eine Fläche bildet. Auf Tafel I sind die niellirten Theile der Vorderseite durch Straffirung angedeutet.

Die Rückseite des Portatile ist gleichfalls aus kleine durch Nägel verbundene Metallbleche zusammengesetzt. Die Felder mit den Wappen sowie die Ornamente zwischen den Feldern sind jedoch nicht getriebene Arbeit mit Niellirung, sondern Wappen und Ornamente mittelst einer gravirten Stanze auf Stücke von Metallplatten gepresst und diese Blechstücke sodann entsprechend zusammengefügt. Auf die erwähnte Stanze wurden zwei Felder mit Kreuz und Stern, sowie mit den sich wiederholenden Ornamenten in den Zwischenräumen der Einfassungen gravirt und auf ein Stück Blech gepresst und dieses je nach den Bedarf entweder in einem Stücke oder in zwei gleichen Theilen — nämlich mit jedem Wappenschilde für sich — auf die Holzplatte befestigt. Wir haben mithin hier das bisher selten vorgekommene Beispiel, dass Goldschmiede schon in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts sich ornamentirten Schmuckes, der mittelst Stanzen auf Metallbleche gepresst wurde, bedient haben.

Die Inschrift auf der Randfläche ist dagegen wieder getriebene Arbeit, wobei aber der gemusterte Grund nicht niellirt, sondern gravirt ist.

Die weiche und edle Zeichnung der Figuren, sowie die geschickte Behandlung der Technik verrathen eine geübte und ausgezeichnete Hand, welche den Tragaltar zu Admont angefertigt hat. Es zählt dieses Werk zu den besten derartigen Leistungen der mittelalterlichen Goldschmiedekunst und ist daher im hohen Grade würdig, mit besonderer Sorgfalt und Pietät aufbewahrt zu werden.

Karl Weiss.

Archäologische Notizen.

Römische Funde in Cilli.

Das Zusammenwirken einsichtsvoller Männer bringt fast immer günstigen Erfolg; dies ereignete sich auch im Anfange d. J. 1859 in Cilli. Der Kaufmann Herr Johann Stalner wollte zu seinem schönen, in der Gratzer Vorstadt gelegenen Hause im Anfange dieses Jahres noch ein zweites bauen, und hatte zu diesem Zwecke in der hintersten Ecke seines Hofraumes eine Kalkgrube machen lassen, bei welcher Grabung in einer Tiefe von 4 Fuss eilf merkwürdige römische Inschriftsteine aufgefunden wurden. Herr Stalner gab diese Steine dem infulirten Abte und Pfarrer von Cilli, Herrn Voduschek. Der Conservator für Steiermark, Herr Scheiger, wandte sich an das Bezirksbauamt, um den Fund zu sichern, und an den Zeichnungslehrer Herrn Dirmhirn, um den Fund zu zeichnen; ein Bericht des Bezirksbauamtes sammt den Zeichnungen des Herrn Dirmhirn gelangten an die k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale durch Herrn Conservator J. Scheiger. Die älteste, wahrscheinlich zwischen 140 bis 148 nach Chr. Geb. gesetzte, neuaufgefundene Inschrift ist dem Jupiter Capitolinus gewidmet, auf den Seitenflächen des Steines stehen die Bildnisse der Juno und Pallas, die zweite, aus gleicher Zeit, ist der Epona, Beschützerin der Pferde und Stallungen gewidmet, die dritte, vom Jahre 158 nach Chr. Geb., dem Jupiter Capitolinus, die vierte, aus gleicher Zeit, derselben Gottheit. Die fünfte, auch dem Jupiter Capitolinus gewidmet, rührt vom Jahre 192 nach Chr. Geb., dem Todesjahre des Commodus her, dessen Name darauf war, aber ausgemeisselt wurde und nur der seines Mitconsuls und Nachfolgers, des trefflichen Helvius Pertinax stehen blieb, so dass er dieser Umstände wegen ein äusserst merkwürdiger Stein ist. Folglich stammen fünf der neu in Cilli aufgefundenen Inschriftsteine aus dem zweiten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung. Der sechste Stein ist vom Jahre 215 nach Chr. Geb. und ein Zeugniss, mit welcher Furcht man im weiten römischen Reiche für die Gesundheit des an Geist und Leibe zerrütteten, wüthenden Caracalla Gelübde widmete; ähnlich der siebente vom Jahre 217. Der achte, ebenfalls dem Jupiter Capitolinus und den Genien der Städte Cilli und Noreia (Neumarkt) und der neunte, dem Jupiter Capitolinus gewidmete Stein sind der Zeit nach zwar unbestimmt, aber wahrscheinlich mit den Bruchstücken des 10. und 11. von Caracalla's trostloser Zeit herrührend. 12 und 13 sind Fragmente, 12 eines Architraves und 13 der Basis einer Säule.

Die gleiche Stelle ist an Funden sehr reich, die Herr J. G. Seidl schon seit den Jahren 1843—1846 in den damaligen Jahrbüchern der Literatur Bd. 102, 104, 108, 111, 115, 116, in der „Chronik der archäol. Funde in der österr. Monarchie", in Schmidl's österr. Blätter für Literatur und Kunst 1840—1847, in „Beiträgen zu einer Chronik der archäol. Funde", im „Archive für Kunde österr. Geschichtsquellen" von der kais. Akademie der Wissenschaften herausgegeben im Jahre 1849—1854, veröffentlicht hat, seit welcher Zeit der gelehrte Verfasser dieser Arbeiten durch seine neue amtliche Stellung gehindert ist sie fortzusetzen, wesshalb er auch in meine Aufforderung, die oben angezeigten Steine mit seiner anerkannten Gelehrsamkeit zu erläutern, nicht eingehen zu können erklärte. Diese Erklärung ist die Veranlassung, dass ich mich dieser Arbeit, die umständlicher als diese Anzeige in den Sitzungsberichten der kais. Akademie erscheinen wird, unterzog. Die Chronik der Funde überhaupt wird vom Amanuensis des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes, Herrn Dr. Friedrich Kenner, vom Jahre 1855 bis inclusive 1858 mit einem Index der bis zum Jahre 1855 gemachten Funde in dem von der k. Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Archive für Kunde österr. Geschichtsquellen fortgesetzt.

Joseph Arneth.

Neue Funde in Siebenbürgen.

Von der k. k. hohen Statthalterei in Siebenbürgen wurde ich vor einiger Zeit mit folgender Mittheilung beehrt.

„In Beziehung auf die am 3. Mai l. J. von dem Landmanne Woin Musa aus Totesd beim Pflügen seines Maisfeldes gefundene, E. H. aus eigener Anschauung bekannte massive goldene Kette werden E. H. in Kenntniss gesetzt, dass laut Bericht des k. k. Kreisamtes Broos vom 30. Juni l. J., Z. 5529, der Fundort der Kette Gredistoare (Klein-Várheli oder Klein-Gredist) heisst, und in einer Ebene liegt, wo viele Grundmauern und Spuren einer bedeutenden römischen Ansiedelung gestanden, und nach einer in Totesd und Umgebung verbreiteten Sage die Wirthschaftsgebäude, Furcht-

kammern und Magazine der eine Stunde davon entfernten Stadt Ulpia Trajana gewesen sein sollen. Übrigens ist bisher an jenem Orte nie etwas Werthvolles gefunden worden. Die Kette lag frei in der Erde, und ist vor ihrer Einsendung weder gewaschen, noch in anderer Weise geputzt worden.

Hermannstadt am 7. Juli 1859."

Der kostbare Goldschatz selbst, als ich vorstehende Nachricht erhielt, lag damals schon in der Hermannstädter k. k. Landeshauptcassa vielfach versiegelt und unter dreifachem Riegel wohlverwahrt und verschlossen. Doch hatten wir bereits den merkwürdigen Fund gesehen und zwar nach eingeholter höheren Erlaubniss und durch Gefälligkeit des Herrn Kanzlei-Directors der k. k. Statthalterei, Franz Weissmann, welcher uns in die Landeshauptcassa begleitete und hier die Emballage der massiven Goldkette entsiegelte, und eröffnet zur genauen Betrachtung und beliebigen Abzeichnung darreichte, und, nachdem wir einen flüchtigen Abriss, welchen wir gerne auch Andern mitzutheilen wünschten, von zwei Gliedern — einem kreisrunden und ovalen, die andern sind sich so ziemlich alle gleich — genommen, wieder verpackte und versiegelte. Der Goldkette vierflächlich und einfach geschmiedete Ringe, wo die Schärfe der Kanten theils den äussern und den innern Rand, theils die Seitenränder kunstlos bildet, erscheinen alle ziemlich gleich gross, zirkelrund, blos die an den beiden Kettenenden elliptisch geformt. Die Kette besteht aus vierzehn Ringen. Die durchschnittliche Weite des einzelnen äussern Ringes beträgt drei Zoll, die Stärke des Reifes einen viertel Zoll im Quadrat, verjüngt sich einigermassen gegen die unzusammengelötheten Enden. Die ganze Kette erreicht drei Fuss in der Länge, und zwei und ein halb Pfund im Gewichte reinen Goldes, oder nach genauerer Bestimmung $2^{931}/_{1000}$ (an Gold allein $^{736}/_{1000}$); es sind somit darin $2^{1572}/_{1000}$ Münzpfunde feinen Goldes und $0{\cdot}^{750}/_{1000}$ Münzpfunde feinen Silbers enthalten[1]).

Das k. k. Antiken-Cabinet hat, wie verlautet, diese Kette als ein Curiosum erworben, und deren Werth, nach Abschlag der Scheidemünz- und Probegebühren, nach dem Tagescours mit 1700 Gulden österr. Währung ersetzt. Rechnen wir dazu noch das von dem Cabinete bei dem geringen Grade der Ausarbeitung und Kunstlosigkeit mit 100 Gulden österr. Währung sehr reichlich bemessene *pretium affectionis*, so hat der glückliche Fund dem genannten Landmanne bar 1800 Gulden österr. Währung eingebracht[2]).

Einige Beurtheiler hegen Zweifel über das hohe Alter dieses von dem walachischen (romänischen) Landbauer Woin Musa in der schönen Ebene zwischen Hatzasel und Totesd bei Gredistoare auf seinem Kukurutzfeld herausgepflügten Goldschatzes und glauben denselben vielmehr der neueren Zeit zuschreiben zu sollen. Ich meiner Seits halte ihn für echt antik und finde denselben einem hohen Alterthum, vielleicht noch der Herodotischen Zeitperiode, vor einem drittehalb Jahrtausend, anheim zu stellen. Siebenbürgen hat mehrere solcher ungemein reicher Schätze gespendet; dieser zählt keineswegs zu den ersten. Nicht nur das k. k. Münz- und Antiken-Cabinet in Wien und das Collegium zu S. Sava in Bukarest, sondern auch unser inländisches Baron Bruckenthalisches Museum in Hermannstadt bieten dafür thatsächliche Beweise zur Genüge, und noch scheint der heimathliche Schooss der Erde durchaus nicht erschöpft zu sein. Die massive drei Fuss lange Goldkette, sowie das Bruchstück von dem goldenen Gebiss eines Pferdezaumes im Besitze des Pfarrers von Eted[1]) und die goldene Pferdekinnkette von Sófalva, Bistritzer Kreises[2]), erinnern an die Brust- und Schulterzierden des mächtigen pontischen Königes Mithridates, in dessen zu Talauris gefundenen Schatzkammer[3]).

Da nach der oben ertheilten Zuschrift in Hinsicht des erneuerten und wiederholt von dem k. k. Broser Kreisamt eingereichten Berichtes nichts Wesentliches über das Alterthum des Fundes hervorgeht, so musste ich mich blos auf den Gegenstand selbst beschränken und mich mit dem genauern Anschauen der Kette begnügen. Hier fällt mir der eigene, goldene Ring meiner archäologischen Sammlung bei, welcher vor etlichen Jahren während dem Gemüse- und Feldbau oberhalb der Gemeinde Hamersdorf nächst Hermannstadt zwischen andern Anticaglien entdeckt wurde, auf einer Stelle, wo nicht selten römische und griechische Münzen, Bruchstücke von antiken Dachziegeln und Gefässen früher und noch fortwährend, besonders bei dem jährlichen Umpflügen und Anbaue des dortigen Terrains, vorkommen. Dieser Ring nun, von derselben reinen Goldmasse, zwar viel kleiner und nur einem Fingerringe vergleichbar, verräth die nämliche technische Manier und Weise der Bearbeitung: vierkantig nach beiden Enden etwas schmäler gehämmert, in der Mitte kräftiger gelassen, kann er auf- und zugebogen, beliebig grösser und enger dargestellt werden. Die meisten Glieder der jetzt im Mai zu Gredistoare im Hatzer Thal gefundenen grossen Goldkette erscheinen, wie gesagt, kreisrund, nur die zwei Endringe ovalförmig gebogen und auch nicht zusammengelöthet. Da ich also von dem Ursprunge meines kleinen voran bezeichneten Goldringes aus dem classischen Alterthume vollkommen überzeugt bin und die vierzehngliederige schwere Goldkette von Gredistoare von einer ähnlichen und fast identisch technischen Anfertigung zeugt, so ist kein Grund vorhanden, dieselbe nicht für antik zu erklären. Auch den Oloszteleker Goldringen und jenen noch weit früher im Grosspolder Eichenwald entdeckten und im Baron Bruckenthalischen Museum aufbewahrten Goldkette gleicht sie in Betrachtung des reinen Goldes und vorzüglich insoweit, dass die einzelnen Ringe gegen die Enden schmäler, beinahe in scharfe Spitzen zulaufen, inmitten stärker bleiben und nicht zusammengelöthet sind.

Beinahe zu gleicher Zeit kam uns die erfreuliche Kunde von dem Conservator der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale Fried. Müller, aus Schässburg, von einem ganz neuen Funde, wie folgt: „Am 21. Mai fand eine bei der Herstellung eines Feldweges mit Aufhebung eines Grabens beschäftigte Walachin von Marienburg (bei Schässburg) ein grosses silbernes Armband, halb Fuss tief in der Erde. Es war unversehrt, schwärzlichen Ansehens und besteht aus starkem Silberdrath, der spiralförmig gewunden und gegen die beiden Enden in breitere eigenthümlich vertiefte Flächen ausläuft, welche durch eingeschlagene Kreise und Parallellinien verziert werden. Dieser Schmuckgegenstand, leider in zwei Hälften gebrochen, befindet sich gegenwärtig bei dem hiesigen Bezirksamt und wird an die k. k. Statthalterei abgesendet werden, wo Sie denselben dann in natura in Augenschein nehmen werden. Wir halten eine Zeichnung zurück".

„Aus Pruden" (Elisabethstädter Bezirks), führt unser freundlicher Berichterstatter fort, „erhielten wir in den letzten Tagen einen in dortigen Baumgärten vor 17 Jahren ausgehackten bronzenen Bären mit silbernen Augen, aus deren Mitte die Steine (Rubine?) indess verloren gegangen, von vorzüglicher

[1]) Vgl. Transsilv. 1859, Nr. 32, S. 128.

[2]) Vgl. Transsilv. 1859, N. 32.

[1]) Vgl. Neigebaur's „Dacien" S. 267.

[2]) Arneth's archäologische Analect. S. 11.

[3]) Apian. bell. Mithrid.

Arbeit, die ich Ihnen gern einmal zur Beurtheilung etwaigen Alters zeigen möchte."

Bald darauf ergab sich die Gelegenheit bei meiner Anwesenheit in Schässburg, den berührten Gegenstand, der zur archäologischen Gymnasial-Sammlung daselbst gehört, zu bewundern. Der Bär sitzt gebeugt und blickt den mit einem Pfeile verwundeten und schmerzhaft emporhebenden rechten Vorderfuss an, während derselbe mit offenem Rachen jammervoll zu heulen scheint. Vortrefflich und höchst naturgemäss ist die plastische Darstellung des etwa 5" langen und 3" hohen Bildes, zeugt von einem hohen Grade der Kunstfertigkeit und mag mit vollem Rechte dem classischen Alterthume zugezählt werden. Durch Güte des genannten k. k. Conservators erhielt ich in der Folge treue photographische Abbildungen nicht nur von dem vorstehend beschriebenen Bären, sondern auch von einem bei Klausenburg gefundenen, gegenwärtig im Besitze des Grafen Gabriel Bethlen auf Kreisch befindlichen, kleinen, 2¼" langen Stier von Bronze und von sehr schöner Arbeit [1]). Und bald darauf erfreute mich die freundliche Übergabe einer Photographie, durch den Schässburger Gymnasial-Director Dr. Teutsch, auch von dem Armbande. Das silberne Armband (?) wiegt 21 Loth, dessen Länge beträgt 88", ist aber fünffach spiralförmig gewunden, mit Federkraft, der starke Silberdrath hat die Dicke einer Gänsefeder, an beiden Enden spangenartig — jede Spange 7" lang ¾" breit — und, wie zum Theil schon angedeutet, mit eigenthümlich vertieften Flächen, die durch eingeschlagene kleine augenähnliche Ringe und Parallellinien verziert werden und in Delphinenköpfe auslaufen.

Nach Angabe des Grafen Colomann Lázár, welcher während eines Besuches bei mir und meiner numismatischen Sammlung die vorliegenden Abbildungen — eine Photographie und von mir eine Zeichnung in natürlicher Grösse — dieses Fundes betrachtete, soll neuerlich ein ähnliches silbernes spiralförmig gewundenes Armband bei Waidej in der Nähe des sogenannten Brotfeldes, wo die berühmte Türkenschlacht 1500 vorgefallen, von einem Feldarbeiter gefunden worden sein und sich dadurch unterscheiden, dass blos die Spangen mehr blätterartig verziert und dann auch vergoldet sind. Die Mittheilung einer Handzeichnung von dem letzteren Schmucke, zugleich mit noch einigen anderen epigraphischen und archäologischen Gegenständen wurde vom gelehrten Grafen zur Ansicht freundlichst mir versprochen.

Erwähnung verdient ein blos zusammengebogener und nicht gelötheter goldener Schlangenring, welcher im Laufe des nächst verflossenen Sommers im Juni bei dem Krauthacken an dem sogenannten Urselberg im Kastenholz, Hermannstädter Kreises und Bezirks, von einer sächsischen Bäuerin zufällig gefunden worden ist. Die Dicke des gegen die Enden schmäler werdenden Golddrathes beträgt, wo er am stärksten, 2‴, der Durchmesser 6‴ und im Gewichte 1½ kaiserlichen Ducaten des feinsten Goldes.

Obgleich dem glücklichen Finder eines kostbaren Gegenstandes im Schoosse der Erde aus alter Zeit das Gefundene nach der neuern hohen Verordnung, nicht blos wie bisher nur der dritte Theil, sondern (man kann es nicht oft genug wiederholen) das Ganze anheim fällt, und er nur die Anzeige davon zur etwaigen wissenschaftlichen Benützung für die dazu Berufenen zu machen verpflichtet ist, so bleibt doch leider noch immer gar manche wichtige Entdeckung dieser Art unangezeigt und zum grössten Schaden der Alterthumskunde verborgen. Und doch wäre es jedenfalls von grossem Gewinn, eben so für siebenbürgische Landeskunde überhaupt und Archäologie insbesondere, als auch für den Entdecker selbst, indem er über den wahren Werth des gefundenen Schatzes belehrt und, im Falle der Fund geeignet und verdient, im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet aufgehoben zu werden, den vollen Werth erhält und dazu noch von Seiner Majestät dem Kaiser so honorirt wird, wie schwerlich von einem Andern. Dem ungeachtet vernehmen wir oft durch mündliche Nachricht oder lesen wohl auch gedruckt in einem siebenbürgischen Tagesblatt von einer ominösen alterthümlichen Entdeckung und sehen schon mit gespannter Erwartung der gebührenden Anzeige bei der hohen Landesbehörde entgegen; aber vergeblich. Ein ähnlicher Fall ereignete sich im vergangenen Jahre. „Der Grundbesitzer in Alparet, Deeser Kreises, Semesnyer Bezirks, Johann Vaida, (lasen wir in der Kronstädter Zeitung), hat von einem Landbauer ein Stück des feinsten dreiprobigen Goldes von 85 Ducaten gekauft, das auf dem Weichbild eines naheliegenden Dorfes bei Gelegenheit des Grabenaufwerfens gefunden wurde. So viel sich ausnehmen lässt, mag es einen Schlüsselring bilden. Der nunmehrige Besitzer gedenkt denselben an das Museum in Klausenburg zu schenken. M. S." (Genannte Zeitung Nr. 69, 1858.)

So lautete die dem Alterthumsforscher wenig befriedigende gedruckte Nachricht, und seit dem Nichts mehr.

Hamersdorf, am 8. October 1859.

M. G. Ackner.

Correspondenz.

Wien. In Folge der mit Allerhöchster Entschliessung vom 12. September 1859 angeordneten Vertheilung der Geschäfte des aufgelösten Ministeriums für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten wurde die k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, welche bisher diesem Ministerium unterstand, in den Ressort des Ministeriums für Cultus und Unterricht übernommen. Da jedoch die dieser Commission Allerhöchst vorgezeichnete Instruction wesentlich auf den Bestand eines Ministeriums für öffentliche Bauten basirt war, so hat Seine Excellenz der Herr Minister für Cultus und Unterricht Graf Leo Thun die Nothwendigkeit erkannt, diese Instruction, betreffs der Zusammensetzung der Commission und ihrer Geschäftsführung, den nunmehr geänderten Verhältnissen anzupassen, und mehrere als nothwendig sich zeigende Abänderungen Sr. k. k. Apostolischen Majestät in Vorschlag zu bringen. Insbesonders kam hiebei das Präsidium und die Zusammensetzung der Mitglieder der k. k. Central-Commission in Betracht. Hinsichtlich des Präsidiums der Commission, welches früher der jeweilige Sectionschef der Bausection des Handelsministeriums zu führen hatte, wurde es für erspriesslicher angesehen, wenn, abgesehen von jeder weiteren Function, von Fall zu Fall an die Spitze derselben ein Mann gestellt würde, welcher einerseits durch eine hervorragende

[1]) Vgl. Neigebaur's „Dacien" S. 228, Nr. 33.

Stellung die Interessen dieser Commission kräftig zu wahren vermöchte und anderseits durch seine bereits bewährte Liebe für die Kunstdenkmale der Vorzeit die Bürgschaft bieten würde, dass er sich der Lösung der Aufgabe dieser Commission mit besonderer Liebe und Thatkraft zuwenden würde. Von diesem Gesichtspunkte aus geleitet, beantragte Seine Excellenz der Herr Unterrichtsminister, dass der Präsident der k. k. Central-Commission über Vorschlag des Ministeriums für Cultus und Unterricht unmittelbar von Sr. k. k. apostolischen Majestät und zwar in dauernder Weise ernannt werde. Was die Zusammensetzung der Mitglieder der Commission anbelangt, so wurde es für zweckmässig erkannt, dass das k. k. Ministerium des Innern, welches durch die Übernahme der Baubehörden des Handelsministeriums gegenwärtig nach §. 2 der Instruction vier Mitglieder zu den Berathungen der Commission abzuordnen hätte, in Zukunft nur durch zwei Mitglieder, wovon jedoch das eine der Vorstand der Architectur-Section der Bauabtheilung zu sein hat, vertreten werde, dass dagegen aber der Central-Commission, um ihr Gedeihen zu fördern, gestattet werde, zwei auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft oder der praktischen Kunstthätigkeit hervorragende Persönlichkeiten dem Ministerium für Cultus und Unterricht zur Ernennung als ordentliche Mitglieder der Commission in Vorschlag zu bringen. Auf Grund dieser Anträge wurde folgende Fassung des §. 2 vorgeschlagen:

„Die Central-Commission besteht unter der Leitung eines Präsidenten, welcher über Vorschlag des Ministers für Cultus und Unterricht von Seiner Majestät dem Kaiser ernannt wird, aus zwei Vertretern des Ministeriums für Cultus und Unterricht, aus zwei Vertretern des Ministeriums des Innern, worunter der jeweilige Vorstand der Architectur-Abtheilung der Bausection, ferner aus je zwei Vertretern der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der bildenden Künste und dem jeweiligen für Wien bestellten Conservator. Auch steht es dieser Commission frei, zwei auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft oder der praktischen Kunstthätigkeit hervorragende Männer dem Ministerium für Cultus und Unterricht zur Ernennung als ständige Mitglieder in Vorschlag zu bringen.“

Mit Allerhöchster Entschliessung vom 11. December 1859 genehmigte Seine k. k. Apostolische Majestät die beantragte Umgestaltung des §. 2 der Instruction der k. k. Central-Commission und geruhte den bisherigen Vorstand derselben, Seine Excellenz den geheimen Rath und Sectionschef Karl Freiherrn von Czoernig zum ständigen Präsidenten der Central-Commission zu ernennen.

Literarische Anzeige.

J. Harford's Leben Michel Angelo Buonaroti's.
The Life of Michel Angelo Buonaroti, with translations of many of his poems and lettres etc. by John S. Harford, Esq. London. Longmann 1858. 2 vol.

John Harford's „Leben des Michel Angelo Buonaroti“ ist im verflossenen Jahre in London in zweiter Auflage erschienen, nachdem die erste im Laufe eines Jahres vergriffen war. Dieses ist bei kunstgeschichtlichen, reich ausgestatteten und daher nicht wohlfeilen Werken sicher eine seltene Erscheinung, die sich nur dadurch erklären lässt, dass ein Leben Michel Angelo's ein Bedürfniss vieler Kunstfreunde, das Buch J. Harford's eine Erfullung dieses Bedürfnisses ist.

Wer sich nur einigermassen mit diesem Künstler beschäftigt hat, wird übrigens recht leicht das Vorhandensein dieses Bedürfnisses erklären.

Die Schrift des französischen Archäologen Quatremère-de-Quincy ist schon vor vielen Jahren erschienen, im Ganzen eine wenig tief gehende Arbeit und seit langer Zeit schon vergriffen; die deutsche Literatur war auf Nagler's trockene Arbeit und die italienische auf neue Ausgaben der Biographien des Vasari und Condivi gewiesen. Die letzte Ausgabe von Condivi (Firenze bei Barbàra, Bianchi e Comp 1858), welche dem Abdrucke der Rime e Lettere M. Angelo's vorausgeht, ist eine wenig erfreuliche Erscheinung; desto erfreulicher ist Vasari's Leben M. Angelo's in der Le Monier'schen Ausgabe Vasari's. Das ist eine ganz verdienstliche, sehr fleissige Arbeit, insbesondere in jenem Theile, der eine chronologische Übersicht des Lebens und der Werke Michel Angelo's mit steter Hinweisung der Quellen gibt. Sind auch aus Unkenntniss der deutschen Sprache und Literatur den Herausgebern Vasari's einige Bemerkungen Rumohr's, Waagen's und anderer deutschen Kunstforscher entgangen, so bringt doch ihre Ausgabe Vasari's eine so vollständige Verarbeitung des literarischen Materiales der italienischen Literatur — und diese ist in den vortrefflichen Quellenwerken Gaye's, Gualandi's und in Milanesi's „Documenti per la storia dell' arte senese“, abgesehen von einer Reihe von Monographien, weder eine geringe noch eine unbedeutende — dass sie eine wesentliche Bereicherung der Michel Angelo betreffenden Literatur genannt werden kann. Aber blosse Urkundenwerke, die Herausgabe der Arbeiten Vasari's und Condivi's ersetzen den Mangel einer selbstständigen Biographie nicht, ja sie machen denselben erst recht fühlbar. Für einen Theil des englischen und auch des ausserenglischen kunstliebenden Publicums wird die Arbeit John Harford's gewiss genügen. Sie ist flüssig geschrieben, angenehm zu lesen und setzt eine ziemlich ernsthafte Beschäftigung mit dem Gegenstande voraus — mit einem Wort, sie ist des Künstler's nicht unwürdig, den sie behandelt.

Es darf schon das als ein wesentliches Verdienst betrachtet werden, dass sie die Aufmerksamkeit des kunstliebenden Publicums wieder auf Michel Angelo lenkt. Denn in einer Zeit, welche, wie die unsere, allen Entwicklungsstadien der Kunst ihre Aufmerksamkeit zuwendet und sich mit Vorliebe den Epochen zugewendet hat, in welchen Plastik und Malerei weder eine selbstständige noch eine bedeutende Stellung eingenommen haben, ist es nöthig, unverrückt die Höhenpunkte künstlerischen Strebens im Auge zu behalten. Denn könnte auch die Archäologie und die Geschichtforschung den Blick auf Phidias oder Praxiteles, die Niobiden oder Laokoon, auf Rafael, Michel Angelo, Holbein oder Rubens entbehren, die lebendige Kunst und das gebildete Publicum kann sich dieser Künstler nicht entschlagen, wenigstens ohne grossen Nachtheil nicht. Aber auch die Archäologie und Kunstforschung kann es nicht; und zwar nicht blos desswegen nicht, weil sie den Zusammenhang mit der lebendigen Kunst entbehren kann, sondern auch ihrer selbst willen. Sie geben dieser Wissenschaft die ethische Bedeutung und ihre Stellung im modernen Culturleben. Von der Höhe der grössten Kunstwerke aus, wie es die gothischen Dome und der Parthenon, Rafael und Michel

Angelo, A. Dürer und Holbein sind, gewinnt das Interesse, mit welchem sich die Forschung den Entwicklungsstudien der Kunst zuwendet, innere Bedeutung und der Aufwand an Geist und Mühe seinen Lohn.

Deutschen Lesern des Harford'schen Werkes fällt es vor Allem auf, dass dasselbe in der kurzen Zeit eines Jahres in England vergriffen und eine zweite Auflage nöthig war. Sicher ist dies eine auffallende Erscheinung für ein Land, das auf dem Continente als die feste Burg jener Bestrebungen, die der Kunst diametral entgegenstehen, betrachtet und als der Hort aller egoistischen, idealen Tendenzen feindlichen Richtungen des Lebens angesehen wird; sie ist ganz geeignet auf die Einseitigkeit solcher Anschauungen aufmerksam zu machen.

Eine grosse Reihe von Erscheinungen, welche tagtäglich in England hervortreten, lässt darüber gar keinen Zweifel, dass in der höheren Gesellschaft Englands die verschiedenen geistigen Bedürfnisse einen Umfang, eine Tiefe erreicht haben, von denen wir uns auf dem Continente, wo dieselbe Gesellschaft sich, wenn überhaupt, so mit sehr untergeordneten geistigen Apparaten in ihrer Umgebung begnügt, nicht leicht eine Vorstellung machen können. Das Harford'sche Werk, mit Kupfern und Illustrationen reich geschmückt, ist vorzugsweise für diese Lebenskreise berechnet, und wird diesen gegenüber seine Anforderungen erfüllen. Angenehm und leicht geschrieben, verfällt es nicht in die flache schöngeistige Manier, welche vorzugsweise bei französischen Schriftstellern, welche sich mit ähnlichen Aufgaben dem Publicum gegenüber beschäftigen, in die Mode gekommen ist. Harford's Arbeit hat ganz den Charakter und die Methode einer wissenschaftlichen Geschichte und Darstellung. Sie geht auf die Quellen zurück und beurtheilt die Leistungen Michel Angelo's auf Grund eigener Anschauung. Dabei gibt Harford sich die Mühe, die Werke selbst zu beschreiben und weicht darin von deutschen Schriftstellern ab, die es manchmal unter ihrer Würde halten, die Gegenstände zu beschreiben, die schon anderswo beschrieben worden sind, und sich an keine anderen Leser wenden, als solche, welche Bibliotheken benützen und dem Gelehrtenstande als solchem angehören. Das Herabsteigen zu den Bedürfnissen des gebildeten Publicums ist ein grosser Vorzug der englischen Kunstliteratur, und wir würden wünschen, dass dieses Beispiel, welches uns England gibt, Nachahmung in der deutschen Literatur finden würde.

John Harford behält sich das Recht der Übersetzungen vor, geht also gewissermassen von dem Gedanken aus, dass sein Werk auch dem Bedürfnisse des grösseren Leserkreises auf dem Continente entspreche. Wenn wir nicht zweifeln, dass in der italienischen, französischen und deutschen Literatur eine Übersetzung im eigentlichen Sinne des Wortes willkommen sein würde, so gestehen wir doch aufrichtig, dass für Deutschland eine Bearbeitung nützlicher wäre als eine Übersetzung. Harford ist durch und durch Engländer; er verweilt bei einzelnen Punkten, die uns weniger interessiren, oder die ganz anders bearbeitet werden müssten, viel zu lange. Die Darstellung der Humanisten, Pico Mirandola's, Politian's u. s. f., der platonischen Akademie am Hofe Lorenzo's von Medici ist, abgesehen davon, dass Ergänzungen nothwendig wären, für die Zeit Michel Angelo's nur dann einer so ausführlichen Darstellung werth, wenn auf der anderen Seite der Wiederentdeckung der antiken Kunstwerke eine eben so grosse Aufmerksamkeit gewidmet worden wäre. Denn Lorenzo als Kunstsammler und als Kunstfreund ist eben so interessant, wie er es als Freund der Humanisten ist, und von der Biographie Michel Angelo's erwartet man eben so gewiss eine ausführliche und eingehende Darstellung dieses und der damit zusammenhängenden Punkte, als ein Eingehen in die literarischen Bewegungen jener Zeit. Ebenso ist alles das, was über den Dominicaner Girolamo Savonarola gesagt ist, viel mehr berechnet auf die theologischen Streitigkeiten zugängliche Lesewelt Englands, als für das gegenwärtige Continentalpublicum; auch wird, während auf die religiösen und politischen Streitigkeiten des kühnen Mönches von S. Marco ausführlich eingegangen ist, jener Punkt nur sehr kurz berührt, in welchem sich die Kunstbestrebungen einer Richtung der damaligen florentinischen Malerschule mit der religiös-politischen Bestrebung Savonarola's begegnen.

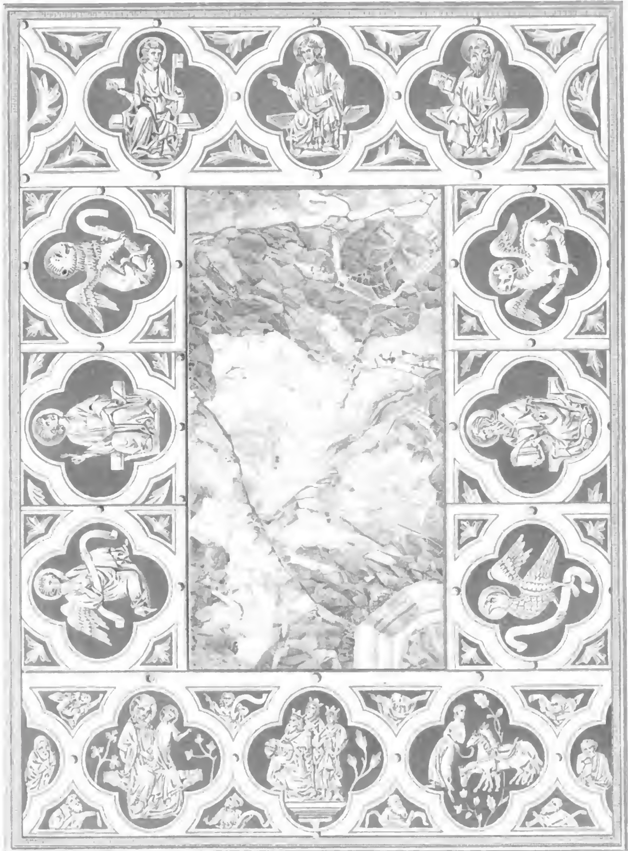
Ganz befangen ist das Urtheil Harford's dort, wo wir ihn über die Stellung des päpstlichen Stuhles zur Kunst sprechen hören. Seine Urtheile über Julius II. und Leo X. stehen auf dem beschränkten Standpunkte seines Bekenntnisses. Namen, wie Martin V., Julius II., Leo X., Paul III., die so viel dazu beigetragen haben, den Durchbruch jener Ideen auf dem Gebiete der Kunst zu fördern, welchen Michel Angelo und Rafael den glänzendsten Ausdruck gegeben haben, müssen von einem viel unbefangeneren Standpunkte beurtheilt werden, als es der ist, auf welchem sich Harford befindet.

Betrachten wir die ästhetische Seite dieses Werkes, so ist ein Punkt, dessen Erörterung wir fast vollständig vermissen, und auf den es gerade bei den Beurtheilungen des Michel Angelo ankommt. Die ganze Kunstliteratur des sechzehnten Jahrhunderts bezeugt, dass die Fragen über das Wechselverhältniss der Malerei zur Sculptur die ganze Künstlerwelt lebhaft beschäftigt haben; noch in neuerer Zeit hat ein interessantes Manuscript eines Zeitgenossen Michel Angelo's, welches Graf Raczinsky in seinem Werke „les Arts en Portugal" (Paris 1846) veröffentlicht hat, auf diesen Punkt aufmerksam gemacht. Diese Frage, welche wir eben berührt haben, ist allerdings unserer modernen Künstlerwelt entrückt; aber ihre Bedeutung ist nichts desto weniger vorhanden und gerade für jene Zeiten, die ein Geschichtschreiber Michel Angelo's behandelt. In einem deutschen geschriebenen Werke über Michel Angelo würden wir eine ausführliche und eingehende Würdigung dieser Frage mit Rücksicht auf Michel Angelo selbst verlangen. Wir lassen uns an diesem Orte ausführlicher auf die Kunsturtheile Harford's über Michel Angelo nicht ein, die im Ganzen einen klaren und denkenden Kopf und ein kunstgebildetes Auge verrathen. Denn bevor weiter erschöpfende Urtheile über diesen Künstler nach allen Seiten hin begründet ausgesprochen werden können, ist eine kritische Untersuchung über die Echtheit der dem Michel Angelo zugeschriebenen Gemälde und Handzeichnungen nothwendiger; denn es ist bekannt, dass es über diese viele Unsicherheiten gibt. Niemand wird über die Schwierigkeit, welche das Leben Michel Angelo's bietet, hinaus kommen, der nicht in diesem Punkte mit sich vollständig im Reinen ist, und darauf, scheint es mir, müsste gegenwärtig die Aufmerksamkeit deutscher Forscher in erster Linie gerichtet sein, die sich mit der Aufgabe beschäftigen, den grossen Florentiner dem deutschen Publicum näher zu rücken. Die ärmliche Liste von Gemälden und Handzeichnungen, welche Harford (Band II, S. 346—350) gibt, zeigt deutlich, wie nothwendig ein raisonnirender Katalog sämmtlicher Werke Michel Angelo's wäre. Doch abgesehen von den eben gerügten Mängeln bleibt das Harford'sche Werk insbesondere dem deutschen Lesepublicum gegenüber eine sehr beachtenswerthe Erscheinung, die dieses in weit höherem Grade befriedigen wird, als das, was sonst in unserem Jahrhundert über diesen Künstler geschrieben worden ist.

Wie sehr übrigens gegenwärtig Michel Angelo die gebildete Welt wieder beschäftigt, davon gibt die eben erschienene erste vollständige französische Übersetzung der Poësien Michel Angelo's volles Zeugniss. Sie führt den Titel „Michel Ange poëte, première traduction de ses poésies, précédé d'une étude sur Michel Ange et Vittoria Colonna, par A. Lannau Rolland, (Paris 1860)". Die Übersetzung in Prosa ist getreu — schade, dass die historische mit echt französischer Oberflächlichkeit gearbeitete Einleitung alle Anekdoten und Fabeln aufgenommen, welche die historische Kritik längst schon verworfen hat.

R. v. Eitelberger.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.



Druck aus der k. k. Hof- u. Staatsdruckerei

Jeden Monat erscheint 1 Heft von $3^1/_2$ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W., an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 2.	V. Jahrgang.	Februar 1860.

Ikonographische Studien.

Von Anton Springer.

I.

Bisherige Erklärungsversuche von mittelalterlichen Bildmotiven.

Wir danken der forschenden Thätigkeit der letzten Jahre eine glänzende Erhellung mannigfacher Theile des mittelalterlichen Kunstgebietes. Die Kenntniss der Denkmale hat eine grosse Bereicherung erfahren, das Verständniss der auf einander folgenden Kunstweisen an Tiefe wesentlich gewonnen. Es wurde nicht allein eine lange Reihe wichtiger Thatsachen entdeckt, sondern auch durch glückliche und scharfsinnige Verbindung derselben die Entwicklungsgeschichte mächtig gefördert. Doch fehlt noch viel, dass diese Erhellung alle Strecken des mittelalterlichen Kunstgebietes gleichmässig träfe. Wollten wir den Stand unserer Kenntnisse graphisch darstellen, wir würden neben dicht bebauten Ländereien noch auf gar viele dunkle Stellen stossen, in welche, wie auf alten Landkarten von Afrika, höchstens die Phantasie willkürlich Namen eingeschrieben hat. Am besten ist es noch mit der Architectur bestellt. Turbulenten Leuten zwar, die von der Veröffentlichung einer halb wahren und halb neuen Idee die unmittelbare Umwälzung der gesammten Wissenschaft erwarten, erscheint der Fortschritt noch lange nicht rasch genug und der Stumpfsinn der Forscher in hohem Grade beklagenswerth. Wer unbefangenen Geistes ist, wird aber schwerlich jenen Klagen zustimmen, vielmehr die grössere methodische Strenge, welche in den neueren Untersuchungen waltet, als die Bürgschaft für die gedeihliche Zukunft der Wissenschaft freudig begrüssen. Selbst die durch die Leichtgläubigkeit und Unwissenheit älterer Kunstfreunde so arg verwickelte chronologische Frage ist durch die genauere Kenntniss der Provinzialbaugruppen der richtigen Lösung nahe gebracht worden. Weniger glänzend ist das Bild unseres historischen Wissens auf dem Gebiete der ornamentalen Kunst. Woher stammen die einzelnen Decorationsmotive, wie haben sich dieselben entwickelt, in wie weit erscheint der Gebrauch eines Ornamentes an eine bestimmte Zeit gebunden? Kann z. B. aus dem Vorhandensein der Filigranverzierungen ein chronologischer Schluss gezogen werden, lässt sich die Ornamentik des Mittelalters ähnlich wie die Architectur in abgeschlossene Stylperioden gliedern? Auf diese Fragen lautet die Antwort bis jetzt ziemlich verworren, und doch ist namentlich bei der Altersbestimmung von plastischen Werken, Goldschmiedarbeiten, Emailkästchen u. dgl. Sicherheit in Bezug auf jene Punkte unentbehrlich. Schwerlich wären noch die Meinungen über die Herkunft der „Basler goldenen Altartafel" getheilt, wenn über den Charakter des Blattornamentes auf dem Friese — der Rückfall der Blattspitzen, die gezackten Contouren, bilden nach meiner Überzeugung ein untrügliches Kennzeichen des zwölften Jahrhunderts — ein festes Urtheil begründet wäre. Bei der Beurtheilung, wie weit der Willibrodschrein zu Emmerich zurückzurücken sei, hebt Quast [1]) die gleiche Filigranarbeit hier und an den Essender Kreuzen hervor und schliesst auch aus diesem Grunde auf die Anfertigung des Emmericher Schreines nicht im achten, sondern erst im zehnten oder eilften Jahrhunderte. Anderen erscheint dieses Merkmal durchaus nichtssagend. Sollte aber in der That die Technik und Zeichnung des Filigranwerkes von der frühkarolingischen Zeit an bis in die frühromanische Periode unverändert geblieben sein, wie die Gegner Quast's behaupten? [2])

---

[1]) Zeitschr. f. chr. Archäol. II, 188.

[2]) Auch Didron (Ann. XVI, 87) meint, dass die Filigranarbeit allen Epochen gleichmässig angehöre und erklärt seine Unfähigkeit, aus der Filigranarbeit allein, wenn nicht andere Momente hinzutreten, einen chronologischen Schluss zu ziehen.

Oder wenn Unterschiede vorhanden sind, wann und wie löst sich die romanische Weise von der fränkischen ab? Man sieht aus diesen Beispielen den langen Weg, den wir noch zurücklegen müssen, ehe wir auch diesen Zweig der Kunstgeschichte reif zum Abschlusse erklären. Und dennoch gibt es keinen andern Zweig, dessen wissenschaftliche Bewältigung noch mehr Kraft und Zeit in Anspruch nehmen dürfte als die Geschichte der Ornamentik. Die Mehrzahl der Bildmotive des tieferen Mittelalters harrt noch immer der erklärenden und entziffernden Hand; sie sind vielfach nicht blos für Laien, sondern auch für das Kennerauge Räthselbilder, deren Sinn zuweilen errathen, selten begriffen wird.

Die Zeit ist vorüber, wo man die seltsamen Thierfiguren, phantastischen hybriden Gebilde und plumpen Menschengestalten als Producte roher Barbarei ohne Bedeutung und Gehalt wegwerfend behandeln konnte. Die dem Mittelalter eigenthümliche Betonung des didaktischen Elementes in der Kunst widerspricht grundsätzlich einer solchen Annahme, ganz abgesehen von der Falschheit der Voraussetzung: das tiefere Mittelalter wäre des künstlerischen Gefühles und Vermögens bar gewesen. Auch die Hinweisung auf gnostische Geheimnisse und Templerketzereien als den Kern jener Schilderungen findet gegenwärtig keine gläubigen Ohren mehr. Dafür stossen wir bei den Deutungsversuchen der Räthselbilder auf eine andere Modekrankheit. Überall späht man nach Motiven, der germanischen Mythologie entlehnt, überall erblickt man Verkörperungen eddischer Gestalten und Situationen. Es fehlt nicht viel, dass man uns in den mittelalterlichen Schildereien das erklärende Bilderbuch zur Völuspa und Edda überhaupt bietet, zumal bei dieser Auffassung der Schein der Wissenschaftlichkeit vollkommen gewahrt wird. Denn Niemand läugnet das Nachleben des nationalen Alterthums in mittelalterlichen Sitten, Niemand bezweifelt das Hineinragen germanisch-heidnischer Anschauungen in die deutsche christliche Bildung. Jeden Tag bestätigt die Sagenforschung, die Mährchensammlung, die Sittengeschichte, dass in den Volksgebräuchen des Mittelalters viele heidnische Anklänge sich erhalten haben, eine grosse Zahl von Vorstellungen einen altgermanischen Kern in sich birgt. Hat doch selbst manchen religiösen Gestalten der Volksglaube heidnischen Stoff beigemischt. Sollten nun nicht auch in der bildenden Kunst ähnliche Anklänge und das altgermanische Wesen vorhanden sein? Gewiss die deutschen Alterthumsforscher führen mannigfache Beispiele an: der heil. Eligius in der Züricher Wasserkirche, wie er beschäftigt ist, den abgeschnittenen Pferdefuss zu beschlagen [1], die drei Heilräthinnen im Wormser Dome [2]) u. a. Wir wollen die Beispielsammlung noch um ein auffallendes Beispiel vermehren, nicht um Anhänger für den Eddadienst im Mittelalter zu werben, sondern um daran die Weise, wie mythologische Motive in der christlichen Kunst verwendet wurden, zu erkennen.

Grimm [1]) hebt mit Vorliebe die Verwandtschaft zwischen dem eddischen Weltbaume und dem Kreuzesstamme hervor. Er kann unmöglich glauben, dass der Mythus von Yggdrasil aus der kirchlichen Vorstellung von dem Kreuze hervorgegangen sei, sondern muthmasst, schwebende heidnische Traditionen von dem Weltbaume seinen bald nach der Bekehrung auf einen Gegenstand des christlichen Glaubens angewandt worden, wie man heidnische Tempel in christliche umändert. Wie die Weltesche Himmel, Hölle und Erde verknüpft, so reicht auch das Kreuz bis an den Himmel und berührt die Hölle [2]). Auch der an den Wurzeln der Weltesche nagende „Nidhöggr" klingt in der an der Kreuzeswurzel sich windenden Schlange wieder. Wir können weiter gehen und die unmittelbare Darstellung des Weltbaumes nachweisen. Am südlichen Portale des Baptisteriums zu Parma begegnen wir einem Bildwerke, dessen räthselhafter Inhalt bereits Hammer's Aufmerksamkeit gereizt, und welcher gegenwärtig wohl eddisch gedeutet werden dürfte. Die Mitte des Reliefbildes [3]) nimmt ein breitkroniger Baum ein, in dessen Zweigen ein Jüngling sitzt, eifrig beschäftigt die Früchte des Baumes (Granatäpfel) in ein Körbchen zu sammeln. Am Fusse des Baumes erblicken wir einen geflügelten, Feuer gegen den Jüngling schnaubenden Drachen, noch weiter unten zwei kleine Thiere, deren Gebiss offenbar die Wurzeln des Baumes bedroht. Sonne und Mond, beide doppelt in symbolischer Abkürzung und dann in mythischem Vollbilde auf Wagen dargestellt, schliessen das Mittelbild. In dem vom Feuerdrachen gefährdeten Baume erkennen wir ohne Mühe den von Nidhöggr angefeindeten Yggdrasil der Edda wieder. Aber die beiden anderen Thiere? Für Wölfe, wofür man sie gewöhnlich nimmt, erscheinen sie viel zu klein, desto mehr erinnert Form und Gestalt an Mäuse. Wir bedürfen keiner weiten Umschau auf dem Gebiete der Sage, um das Heranziehen der beiden Mäuse zu deuten und zu rechtfertigen. Grimm führt an jener Stelle, wo er von der weiten Verbreitung des Weltbaummythus spricht, die beliebte Legende von Barlaam und Josaphat an. Hier sehen wir als Bild des Lebens den Baum geschildert, auf welchen sich der Mensch geflüchtet hat, der aber nur von einem Drachen mit geöffnetem Rachen belauert wird.

---

[1]) Wolf, Beiträge z. d. Myth. II, 87.

[2]) Simrock, deutsche Mythol. 387; Hohenreuther, Kunstgesch. Darstellung des Domes zu Worms, 35.

[1]) D. Myth. 757.

[2]) Otfrid V, 1, 19; Alcuin (?) de divinis officiis c. 18. Auf dieser Auffassung beruht, nebenbei gesagt, das untere Motiv an den Externsteinen, welches nicht, wie Braun im rheinischen Winkelmanns Programm 1858 willkürlich behauptet, den Sündenfall, sondern das von der Höllenmacht umstrickte Menschengeschlecht darstellt.

[3]) Revue archéologique 1853, t. I, pl. 216.

während zwei Mäuse die Wurzeln des Baumes benagen. Es würde uns von dem Ziele unserer Untersuchung zu weit ablenken, wollten wir die Einzelnheiten des interessanten Reliefbildes, die Granatäpfel, die Doppeldarstellung der Gestirne u. s. w. eingehend untersuchen. Was uns zunächst fesselt, ist der Umstand, dass der eddische Anklang erst aus zweiter Hand entlehnt wurde. Nicht das Bild der Edda, sondern das christianisirte Bild des Lebensbaumes sehen wir vor uns, und wenn auch für den Forscher beide Bilder in ihrem Ursprunge und tiefsten Grunde zusammenfallen; für die Menschheit des Mittelalters, welche das Bild betrachtete, bestand es nur in seiner christlichen Fassung. Was wir an diesem einzelnen Beispiele wahrnehmen, wiederholt sich an allen durch eddischen oder überhaupt mythologischen Anklang ausgezeichneten Bildwerken. Die mythische Vorstellung wird an einen christlichen Gedanken angeknüpft, oder christlich umgedeutet, oder doch mindestens der heidnische Kern äusserlich übertüncht. Der Zusammenhang mit der Edda namentlich vollzieht sich jenseits des mittelalterlichen Bewusstseins und wird erst für die nachträgliche kritische Betrachtung offenbar. Indem wir diese Regel aufstellen, entziehen wir allen Versuchen, mittelalterliche Bildmotive unmittelbar aus der Edda abzuleiten, als liege in jenen eine bewusste Verkörperung eddischer Gestalten vor, ihre wissenschaftliche Grundlage. Wir sollen in dem Bildschmucke des romanischen Leuchterfusses im Prager Dome und anderer Ceroferarien Fenvis Fesselung und Tyr's Verderben schauen, die Pfeilersculpturen in der Freisinger Krypta versinnlichen die Sigurdsage [1]), auf dem Portale der Jakobskirche zu Regensburg reitet Hyndla [2]) u. a. m. Ganz richtig wurde gegen diese Erklärungsweise der Einwand erhoben, dass wir von einer so bestimmten und genauen Eddatradition im zwölften Jahrhundert keine Kunde besitzen [3]). Wir können wohl hinzufügen, dass die mittelalterliche Kunstbildung grundsätzlich einer solchen Auffassung widerstrebte. Wenn im Kreise der bildenden Kunst reine Eddamotive eine reiche Verwerthung fanden, so musste die Poesie in ungleich stärkerem Grade von ihnen sich nähren. Nun klagen aber die Kenner des germanischen Alterthumes, dass die mittelalterliche Dichtung selbst die christianisirten Mythen verachtet, und viele Züge der heidnischen Sage dem christlichen Gefühle der Dichter widerstrebten, daher die Poesie wie die bildende Kunst so selten ihre Vorwürfe aus jenem Kreise entlehnte [4]). Lebte in der Poesie eine leicht zu erklärende Scheu vor den Eddaüberlieferungen, wie sollte sie sich bei der der Kirche doch viel näher stehenden Bildnerei in eine blinde Vorliebe verwandeln? —

[1]) Melanges d' Archéologie par Cahier et Martin, t. I, 91, pl. XIV bis XVII und t. III, 94.

[2]) Panzer, Beiträge z. d. Myth. II, 308.

[3]) K. Weiss in den Mittelalterl. Kunstd. des österr. Kaiserstaates I. 200.

[4]) Grimm, D. Myth. XXXVIII. Wolf. Beiträge 40.

Zwei Grundsätze müssen wir in Ehren halten, um der ikonographischen Forschung Stetigkeit und Erfolg zu sichern. Zuerst: dem Künstler des Mittelalters gebühren die gleichen Rechte, welche den schaffenden Meistern aller anderen Kunstperioden eingeräumt werden. Auch ihre Phantasie sieht dort lebendige Formen und entwickelt sinnenfreudige Gestalten, wo das Laienauge nur trockene materielle Functionen erblickt, der Handwerksverstand todte Körper hinsetzt. Jede Fläche erfüllt sich für sie mit organischem Leben, jede Raumbegrenzung wird scheinbar durch den freien Willen geistiger Kräfte gebildet. Mit anderen Worten: auch in der mittelalterlichen Kunst müssen wir das Dasein von Formgedanken annehmen, in welchen die lebendige Anschauung der Form zur figürlichen Schilderung geführt hat. Und dann: Räthselbilder zu schaffen, lag niemals in der Absicht des Mittelalters. Mag uns auch die Bedeutung des einen oder anderen Gebildes dunkel bleiben, der Inhalt geheimnissvoll dünken; für den ursprünglichen Beschauer waren die Formen durchsichtig, der Gedanke klar, wie auch der Künstler bei der Composition seines Werkes auf das Verständniss seitens der Betrachtenden rechnete. Die Quellen, aus welchen der Künstler die Motive der Darstellung schöpfte, fallen mit jenen zusammen, welchen die Bildung der Zeitgenossen entsprang, der Anschauungskreis des Zeitalters bietet den festen Hintergrund für die Künstlergedanken, in ihm haben wir zunächst die Erklärung der Motive zu suchen. Was im Bewusstsein der Zeit nicht lebt, dafür ist auch der Sinn des Volkes, auf welchen doch der Künstler einwirken sollte, todt; dafür ist auch in der Phantasie des Letzteren kein Raum.

Indem wir diese Grundsätze aufstellen, fühlen wir gar wohl, dass wir die Schwierigkeiten der Untersuchung häufen und den Umfang der Forschung nahezu in das Masslose erweitern. Denn es gilt nur, anstatt den Scharfsinn an einem vereinzelten Producte der Plastik oder Malerei zu üben und die Erklärung nach Belieben bald aus diesem, bald aus jenem Vorstellungskreise herbei zu holen, den Zusammenhang des Bilderkreises mit der zeitgenossischen Bildung festzuhalten und diese in ihrer ganzen reichen Entfaltung zu bewältigen. Eine lebendige Reconstruction der mittelalterlichen Culturanschauungen ist aber bei ihren mannigfachen Wandlungen und ihrem für uns oft fremdartig gefärbten Inhalte und der theilweisen Unzugänglichkeit der Quellen allerdings den schwierigsten Aufgaben der historischen Wissenschaft beizuzählen. Glücklicher Weise hat das Mittelalter dem Wechsel der Anschauungen ein kräftiges Gegengewicht selbst gesetzt und unsere Aufgabe wesentlich erleichtert, indem es während seiner ganzen Dauer zahlreiche Vorstellungen mit unbedingter Treue festhielt, inmitten des allgemeinen Flusses und Wandels einzelne Typen fest bewahrte.

Jedem Forscher traten gewiss oft schon die Unterschiede in den Anschauungen des früheren und späteren

Mittelalters in auffälliger Weise entgegen. Wie wenig würde es passen, die Bedeutung der Thierbilder, die wir aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters an Chorstühlen u. a. wahrnehmen, ausschliesslich aus den alten symbolischen Thierbüchern abzuleiten oder für die marianischen Symbole des zwölften Jahrhunderts die Erklärung bei Isidorus Hispalensis zu holen, der [1]) noch sämmtliche alttestamentarische Typen: Ruth, Gedeons Fell u. s. w. auf die Kirche bezieht. Welche Verschiedenheit herrscht nicht zwischen den Parallelbildern der früheren und späteren Perioden des Mittelalters. Wie tiefsinnig und poetisch gedacht, auf den Kern eindringend erscheinen jene, wie abgeschliffen und an rein äusserlichen Vergleichungspunkten hängend finden wir diese. Man stelle nur die Reliefs an den Façadenpfeilern des Domes zu Orvieto mit den Prager Emausbildern und den Bildern zur biblia pauperum [2]) zusammen und man wird die klare Überzeugung gewinnen, dass die Einförmigkeit der Auffassung keineswegs als unbedingte Regel in der mittelalterlichen Kunst gilt. Das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert, wo die Kunstpflege vorzugsweise auf das städtische Bürgerthum übertragen wird, lebt in einer anderen ästhetischen Atmosphäre als die älteren Perioden. Das dreizehnte Jahrhundert bildet auch hier wie in anderen Dingen die Scheide. An diesen Wechsel der Anschauungen mahnt uns bedeutungsvoll der in einem burlesken Gedichte des dreizehnten Jahrhunderts [3]) in Scene gesetzte Pariser Müssiggänger, dem in seinem Eifer, den Umstehenden die Bildwerke der Notre-Dame-kirche zu erklären, der Angriff eines Strolches auf seine Geldtasche entgeht. *„Voici Pepin, voici Charlemagne!“* so tauft er die Reihe der königlichen Stammeltern Mariä über dem Portale. Das in den Communen zur Macht entwickelte politische Bewusstsein legte sich, ehe es zur schöpferischen Selbstthätigkeit auf dem Gebiete der Kunst gelangte, die überlieferten symbolischen Motive nach seinem Bedürfnisse zurecht.

Sehen wir an den aufgeführten Beispielen, wie die Wandlungen der Weltanschauung auch einen Wechsel der Kunstmotive und eine Verschiedenheit ihrer Auffassung nach sich ziehen, so sollen andere Beispiele das Gegenbild zeichnen und das Bleibende in der mittelalterlichen Kunstbildung schildern.

Die in der griechischen Kirche giltigen Kunstvorschriften sind uns durch Didron's verdienstliche Ausgabe des Malerbuches vom Berge Athos genauer bekannt geworden. Stammt auch das Malerbuch, wie es Didron vorlag, aus neueren Zeiten, so ist dennoch die Grundlage desselben aus einer älteren Periode herübergenommen, einzelne Motive reichen sogar in die Zeit vor der Kirchentrennung zurück. Darum kann die Übereinstimmung altbyzantinischer Werke, z. B. der die Darstellungen an den Erzthüren von St. Paul bei Rom mit diesen Malervorschriften nicht befremden. Desto überraschender wirkt die Erkenntniss gleichförmiger Darstellung in den altbyzantinischen Arbeiten und in Kunstwerken, welche in Zeit und Raum gar weit von jenen entfernt sind. Wir kennen die aus der altchristlichen Zeit stammende Sitte, in den Thaten und Personen des alten Testamentes jene des neuen vorzubilden. Namentlich die Prophetengestalten werden gewöhnlich mit Rücksicht auf ihre Weissagungen ausgewählt und geordnet, die Weissagung selbst auf Bandrollen ihnen angefügt. Diese Inschriften nun sind nicht nur im Malerbuche und in der Figurenerzthüre von St. Paul identisch, sondern wiederholen sich regelmässig im ganzen Mittelalter, am Dome zu Cremona [1]), am Baptisterium zu Parma [2]), in der Lieb-Frauenkirche zu Halberstadt und Wiener-Neustadt [3]), auf dem Genter Altarwerke [4]) und in den Mysterien Frankreichs [5]). Jeder Kenner mittelalterlicher Bildnerei wird mühelos diese Beispielsumme verzehnfachen können. Noch mehr. Eine Stelle des Malerbuches [6]) verbreitet unerwartet Licht über die Bedeutung einer zahlreichen Männergruppe unter Jesses Wurzel in den Reliefs zu Orvieto, deren Erklärung dem neuesten Herausgeber [7]) nur unvollkommen gelang, weil ihm die Solidarität mittelalterlicher Kunstvorstellungen nicht bekannt war. An der goldenen Pforte zu Freiberg bemerken wir eine Gestalt, die durch ihre auffallende (phrygische) Tracht aus dem Kreise der übrigen Propheten heraustritt [8]). Die Übereinstimmung mit einer durch Unterschrift beglaubigten Figur auf den Halberstädtischen Wandgemälden liess in ihr Daniel erkennen. Wir hätten der Berufung auf Halberstadt kaum bedurft. Schon an den Erzthüren zu St. Paul tritt uns Daniel in der gleichen Gestalt entgegen [9]). Wird in diesem Falle ein jüngeres Motiv durch ein älteres erhellt, so dient oft wieder ein Gebilde späterer Jahrhunderte zur Verdeutlichung

---

[1]) Quaestiones in vet. testam. in Migne Patrologiae cursus, t. 83, S. Isidor. ep. Hisp. Opp. t. V, p. 207 sq.

[2]) Vgl. meine Abhandlung über die Emauser Wandbilder im Organ f. chr. Kunst, 1854, S. 63 ff.

[3]) Jubinal, Recueil des Contes, dits et fabliaux: Les XXIII. manières de Vilain. Vgl. Guilhermy, Itineraire de Paris. S. 78.

[1]) Mittelalterliche Kunstdenkmale d. österr. Kaiserstaates, II. 103.

[2]) Didron Annales archéol. XVI, 134.

[3]) Mittelalterliche Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates, II, 192.

[4]) Förster, Denkm. d. deutschen Kunst III. Bd. Malerei, S. 18.

[5]) Duméril, Origines latines du théâtre med. 179 and Ducange s. v. festum asinorum III, 255.

[6]) Deutsche Ausgabe von Schäfer §. 208.

[7]) Die Basreliefs am Dome von Orvieto, herausgeg. von L. Gruner, mit erläuterndem Texte von Emil Braun.

[8]) Förster, Denkm. d. deutschen Kunst. I. Bd. Bildnerei, S. 6. Wir bemerken nebenbei, dass die gewöhnlich als Noah bezeichnete Figur passender und richtiger auf Aaron mit dem „goldenen Gefässe und dem blühenden Stabe“ gedeutet wird. An einem Marienportale kann Aaron nicht fehlen, während Noah in der marianischen Typologie keinen festen Platz hat. Auch die Embleme, in welchen Förster u. A. den Ölzweig und die Amphora erkennen, sind keineswegs für Noah charakteristisch.

[9]) Agincourt, Sculture. t. XIX, 52.

älterer Darstellungen. Ohne Kenntniss der Thierfiguren und ihrer Bedeutung in den moralisirenden Büchern des fünfzehnten Jahrhunderts, z. B. in dem Holzschnittbuche von der „Tugent und Sünd, Augsburg 1482" hätten wir z. B. die grösste Mühe, die formlosen Reliefs an den Capitälen der Krypta zu St. Parize-le-Chatel (Nevers) zu verstehen [1]). Ähnlich werden die interessanten Sculpturen am Hauptportale der Kathedrale zu Sens der Einfüssler z. B. das Symbol der Trägheit, aus *Lycosthenes de portentis et ostentis* und anderen spätmittelalterlichen Schriften in überraschend einfacher Weise erklärt.

Diese Beispiele und Andeutungen werden vielleicht genügen, die Gesetze sowohl, wie die jeder vorsichtigen Forschung wichtigen Schranken ihrer Giltigkeit, welche die Künstler des Mittelalters bei der Wahl der Bildmotive bestimmten, erkennen zu lassen. Wir sehen, dass bei ikonographischen Studien Formfragen nicht umgangen werden können, wir müssen das unveräusserliche Künstlerrecht auf selbstständiges Schaffen beachten, aber auch nicht vergessen, dass der Künstler ein Kind seiner Zeit, mit seinen Zeitgenossen die gleiche geistige Nahrung theilt. Die Forschung muss auf culturgeschichtlicher Grundlage ruhen. Thut sie es, so kann auch ihr Resultat nicht zweifelhaft sein. Wir greifen späteren Erörterungen vor, indem wir die Behauptung aufstellen, dass die Mehrzahl der Bildmotive aus der volksthümlichen Poesie des Mittelalters geschöpft ist. Wir werden die Belege für diese Behauptung beibringen, glauben aber, dass sie einfach ausgesprochen zu werden braucht, um ihr sofort eine allgemeine Zustimmung zu schaffen.

Miniaturen aus Böhmen.

Geschildert von Joh. Erasmus Wocel.

II.

Mater verborum.

Bald nach der Gründung des böhmischen Museums (im Jahre 1819) schenkte der Graf Joseph Kolowrat-Krakowsky mehr als 500 seltene Codices, welche theils aus aufgehobenen Klöstern, theils aus der Bibliothek der Collegiatkirche zu Raudnic herrührten, dem neuen vaterländischen Institute. Unter diesen befand sich auch der minirte Codex, welcher eine Abschrift des grossen *Dictionarium universale (Mater verborum)* enthält, das auf Veranlassung des Bischofs von St. Gallen Salomon, wahrscheinlich von dem Mönche Iso verfasst ward. Die Entstehung des Originals dieser Handschrift fällt in die zweite Hälfte des IX. Jahrhunderts. Iso, der Lehrer Salomon's, starb im Jahre 871, Salomon selbst erst im Jahre 920 [2]). Die *Mater verborum* ist eine Art von Encyklopädie, in welcher lateinische, zuweilen auch griechische und hebräische Worte, allerdings im Geiste jener Zeit, wo die wissenschaftliche Forschung noch in der Wiege lag, erklärt werden. Sodann wurden hie und da deutsche Glossen hinzugefügt und ein so glossirtes Exemplar gelangte in die Hände des böhmischen Abschreibers Vacerad, der in seine Abschrift eine bedeutende Anzahl böhmischer Glossen anbrachte. Einige der böhmischen Glossen befinden sich im Texte selbst, der bei weitem grössere Theil derselben ist aber über die Textzeilen gesetzt. Der Museumscodex zählt 242 Pergamentblätter; jedes derselben ist 18 Zoll 8 Lin. Par. M. hoch, 12 Zoll 7 Lin. breit und in drei Schriftcolumnen getheilt. — Die Schrift ist die sogenannte Fracturminuskel; die Schenkel der Buchstaben sind an der Spitze gebrochen, an den Füssen aber in leichter Wendung gebogen und mit einem scharfen Striche geschlossen. Als Trennungszeichen und über dem *i* kommt zuweilen der Strich vor; die Abbreviaturen sind häufig, die Sylbe *con* wird hie und da durch das Zeichen *9* angedeutet und der Buchstabe r stellt sich nicht selten in der Form des französischen ŧ dar. Obgleich nun die Schrift durch diese Kennzeichen als eine Fracturminuskel aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts charakterisirt erscheint, so haben dagegen die Uncialbuchstaben bereits den Typus des XIII. Jahrhunderts. Der senkrechte Strich des G wird zum Hauptzuge und auch die übrigen Uncialen sind durch Striche und Züge, welche an den Spitzen und Füssen angehängt sind, theilweise verkünstelt. Die Linien sind mit schwarzer Farbe gezogen und die einzelnen Schriftcolumnen durch senkrechte Striche, welche vom oberen bis zum unteren Rande gezogen sind, eingefasst.

Das Dictionarium beginnt mit den Worten: *Abba. Sirum. nomen. est. et significat. in Latinum. pater.* Am Schlusse des Werkes liest man: *Tibia. vel. crura. vel. sura. — Amen. Explicit liber Mater verborum. Christus scriptorem salvet per matris amorem.*

[1]) Crosnier, Iconogr. chrétienne. chap 27. Der Verfasser verzweifelt an der Möglichkeit der vollständigen Deutung dieser Räthselbilder. Hätte er je zwei Figuren zu einer Gruppe vereinigt, anstatt nach der Bedeutung eines jeden einzelnen der 14 Figuren zu forschen, so hätte er sofort das Compositionsgesetz: Zusammenstellung je einer menschlichen und thierischen Gestalt zur Darstellung einer Sünde und damit den Inhalt der Bilder erkannt.

[2]) Ausser dem Museumscodex sind noch 9 Handschriften dieses Werkes bekannt, und zwar: 1. der Codex zu St. Gallen aus dem X. Jahrh.; 2. ein zweiter Codex des X. Jahrh., welcher jedoch blos von A bis E reicht, in der Stadtbibliothek zu Bern; 3. die Handschrift der Abtei Einsiedeln vom Anfang des XI. Jahrh., deren Anfang lautet: Incipiunt. Glosse. Josen. Salomonis. Calantiensis. Episcopi. De. Diversis. Auctorabilibus. libris. Defloratae. Hier fehlt der zweite Theil von N bis zum Schlusse; 4. die Pariser Handschrift; 5. der Codex zu Constanz; 6. der Weingartener Codex aus dem XI. Jahrh. in zwei grossen Bänden; 7. der Münchner Codex des X. oder XI. Jahrh.; 8. der Zwetler, X. Jahrh. und 9. der Ochsenhauser Codex aus dem XII. Jahrh. — Dieses Dictionarium erschien auch im Drucke, aber ohne Angabe des Druckortes und der Jahreszahl, wahrscheinlich zu Augsburg zwischen den Jahren 1472 — 1474, wie man aus den handschriftlichen Nachrichten des Sigm. Meysterlin und Wilhelm Wittwer schliessen kann. Ein Exemplar dieses Incunabeldruckes besitzt die Prager k. k. Universitätsbibliothek.

Auf dem ersten Blatte des Buches stellt sich der die ganze Blattseite ausfüllende, kunstreich ausgeführte Buchstabe *A* dar, welcher mit den in der unteren Randleiste hingezeichneten Buchstaben *B B A* das erste Wort im Dictionarium, *Abba* (Vater), bildet. Aus einem Dämonenhaupte senkt sich von oben zu beiden Seiten der violette Hauptzug des Buchstabens herab, theilt sich aber beim nächsten Absatze in zwei Theile, von denen der eine hellblau, der andere violett ist; beide Farbenzüge bilden, sich netzartig durchflechtend, ein schönes Gitterwerk und vereinen sich tiefer abermals in einem violetten Strahle, der zu beiden Seiten in einen geflügelten Drachen sich verlauft. Aus dem Rachen des Ungeheuers rechts schiesst ein grüner, aus jenem zur linken Hand aber ein himmelblauer Strahl hervor; beide durchflechten sich in anmuthigen Windungen, schwingen sich sodann, die Farben umwechselnd, zum Gipfel empor, woher sie zahlreiche Ranken herabsenken, welche, die stärkeren Zweige umschlingend, in ein schönes Blätterwerk sich verlaufen. Diese Züge bilden die Hauptstäbe, gleichsam das Gerüste des Ganzen; bunte Blumen und Arabesken lösen sich zierlich von jenen Hauptzweigen los und umgaukeln in hellgrünem, blauem und purpurrothem Farbenglanze die Hauptumrisse des Ganzen. Im oberen Theile des Arabeskengeflechtes gewahrt man eine Eule, welcher ein Affe die Krone aufsetzt, während ein zweiter Affe dieselbe mit der einen Pfote streichelt, und die andere einem rothen Manne, aus dessen Stirn ein mächtiges Horn hervorschiesst, hinreicht. Der Gehörnte hat den Haarschopf eines Männerhauptes erfasst und reisst dasselbe so kräftig hinauf, dass das Blut an der Stirne niederrinnt, welches ein Affe, dessen Kopf blos sichtbar ist, aufleckt. Eben so eigenthümlich stellt sich die Gruppe im unteren Theile des Buchstabens dar. In einem Kreise, den ein grünes Band umschlingt, erblicken wir eine weibliche Gestalt von anmuthigen Gesichtszügen. Das faltige Gewand von bläulicher Farbe ist über die rechte Schulter zurückgeworfen, während Brust und Schulter der linken Seite entblösst erscheinen; sowohl in der rechten als in der linken Hand hält die Gestalt eine Blume. Über dem oberen Rande des Kreises ist ein Stuhl, einer romanischen Kirche ähnlich, sichtbar; auf dem hochrothen Dache sitzt ein Jüngling, dessen Lockenhaar von einer Binde umflochten ist und streicht in eigenthümlich bewegter Stellung die Geige. Das Gewand des Jünglings ist grün, sein Beinkleid hellroth. Die Aufschrift am oberen Rande des grünen Bandes: ESTAS SIVA gewährt einen Fingerzeig zur Deutung dieser Gruppe. Das Wort *Siva* (Živa) wird in der *Mater verborum* selbst und zwar Seite 68 durch die Glosse *Dea frumenti, Ceres*, und Seite 83, durch *diva, dea* erklärt. Wir haben hier somit die Abbildung der Živa, der Göttin der Feldfrüchte, der Fruchtbarkeit, der allbelebenden Natur- und Zeugungskraft, wie sie in den Tempeln der heidnischen Slaven dargestellt sein mochte. Die Blumen in ihren Händen sind entweder Symbole der Fruchtbarkeit überhaupt, oder die der slavischen Liebesgöttin geweihten Blumen *verbascum* und *ranunculus acris*. Ich hatte schon an einem andern Orte die Meinung ausgesprochen, dass der auf dem kirchenähnlichen Throne frohlockende Geigenspieler über der Göttin wahrscheinlich den Triumph der christlichen Kirche über das Heidenthum nach der naiven Auffassungsweise jener Zeit andeute [1]). Diese Deutung wurde von Dr. Hanuš (in der Beilage zur Wiener Zeitung) ohne irgend einen haltbaren Grund negirt. Und doch steht diese symbolische Darstellung der über das Heidenthum triumphirenden Kirche nicht vereinzelt da. Denn auf dem bekannten, aus dem IX. oder X. Jahrhunderte herrührenden Elfenbeinreliefs der Kanzel im Dome zu Aachen ist der Sieg des Christenthums über das Heidenthum auf ähnliche Weise dargestellt. Man erblickt nämlich daselbst eine weibliche Gestalt, die in der einen Hand ein Schiff, in der andern einen Tempel hält, auf dessen Kuppel musicirende Gestalten sitzen; unter dem Tempel gewahrt man wild bewegte Mänaden und Satyren. Diese Darstellung wird von Förster (Denkmale der deutschen Kunst I. Bildnerei I.) folgendermassen gedeutet: „Die Hauptfigur ist die Kirche mit den Emblemen ihrer beiden Haupteigenschaften, dem Schiff als streitende und dem Tempel als triumphirende Kirche. Die Flöte blasenden, Zimbeln schlagenden Engel auf dem Tempel bezeichnen die Siege des Gottes, der darin seine Wohnung genommen. Die Darstellungen unten, Satyren, tanzende Mänaden, zeigen, welche Mächte zu besiegen sind."

Die Eule im oberen Theile des Bildwerkes stellt sich als ein Symbol des heidnischen Cultus dar. Es scheint, dass der Uhu als Nachtgenosse der dunklen unheimlichen Mächte zu den Götzen der heidnischen Böhmen gehört habe; darauf weiset Delemil's Reimchronik hin, in welcher Cap. 23 der grossmährische König Swatopluk dem heidnischen Böhmenherzog Bořiwoj den Vorwurf macht, dass er seinen Schöpfer verkennend einen langohrigen Uhu als Gott verehre [2]). Und in der Dichtung Záboj der Königinhofer Handschrift werden die Eulen als die einzigen Wesen bezeichnet, welche keine Furcht haben vor den auf den Bäumen umherflatternden Seelen der im Kampfe gefallenen Krieger [3]). Der Illuminator wollte, wie es scheint, auf abschreckende Weise die Motive und Folgen des Götzendienstes, gegen welchen die geistliche und weltliche Macht in Böhmen bis zum Anfange des XII. Jahrhunderts kämpfen musste, darstellen. Der Affe, als Diener und Genosse des gekrönten Nachtvogels, reicht, mit der einen Pfote die Eule

[1]) In dem im Jahre 1848 erschienenen Hefte der archäologischen Blätter, einer Publication, welche nicht fortgesetzt wurde. Die hier gegebene Beschreibung des ersten Blattes der *Mater verborum*, dessen Durchzeichnung das genannte Heft der archäol. Blätter enthält, ist grösstentheils jenem von mir verfassten Aufsatze entlehnt.

[2]) Že nedbáš na tvórce svého, na bůh maje výru usatého.

[3]) Tamo i viele duš tieká siemo tamo po drevech. Jich bojé sie ptactvo, (bojé sie) lachý zvieř, jedno sovy nebojíé sie. Záboj.

streichelnd, die andere dem gehörnten Dämon dar, der wieder einen Mann, wahrscheinlich einen Götzendiener, gewaltsam bei den Haaren hinaufzieht, um ihn zur Anbetung der Eule zu zwingen. Durch diese Darstellung wird somit angedeutet, dass der Satan allein es sei, der die verblendeten Heiden zwingt, ihre Götzen anzubeten, dass somit ein Heide den Teufel selbst zum leitenden Princip seines Handelns mache und demselben daher mit Leib und Seele verfalle.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der Priestergestalten zu beiden Seiten der Buchstabenarabeske. Vor Allem ist der Unterschied zwischen diesen und den Gestalten des vorbeschriebenen Wyšehrader Evangeliarium hervorzuheben. Während man in letzteren ein Missverhältniss der Körpertheile, grosse, schlecht ausgeführte Hände und Füsse, und in der Zeichnung eine Rohheit gewahrt, welche der Incunabelperiode der Kunst eigen ist, aber zugleich in den vollen, etwas kurzen Körperformen, im Costüm, Farbenauftrag und in der technischen Behandlung die Nachklänge der spätrömischen Antike wahrnimmt: bemerkt man in den beiden Priestergestalten unseres Bildes ein ganz anderes Gepräge, den Typus nämlich der byzantinischen Kunstweise, die im XI. und in den beiden folgenden Jahrhunderten in der Kunst vorherrschte. Die Figuren sind langgestreckt und mager, die Köpfe und Hände klein, die Farben sind nicht mehr pastös, sondern leicht aufgetragen, und nicht blos die Umrisse, sondern auch die Schatten der Gewänder sind mit schwarzer Farbe hingezeichnet. Der Priester zur linken Hand (nach den Spuren der Aufschrift wahrscheinlich Gregorius) ist in weisser Alba und im lichtblauen Pluviale dargestellt; ein breiter mit goldenen Arabesken auf rothem Grunde gezierter breiter Streif umsäumt die Alba, das Pluviale ist roth gesprenkelt und auf der Brust durch eine goldene Schliesse festgehalten. Der Obertheil des Stabes in seiner Hand ist zu beiden Seiten aufwärts gekrümmt und nähert sich somit der Form, welche das Pedum der griechischen Patriarchen und Äbte [1]) hat; die linke Hand hält einen Schriftstreif. Die Gestalt zur Rechten ist in ein violettes Mönchsgewand gehüllt; die Reste der Aufschrift auf dem weissen Schriftstreifen sind schwer zu deuten. Diese Gestalten stellen wahrscheinlich den Abt und ein zweites ausgezeichnetes Mitglied des Klosters dar, in welchem dieser Codex geschrieben war; denn als Darstellungen von Heiligen können sie nicht angesehen werden, da ihre Häupter der Heiligenschein nicht umschliesst. Die ungezwungene Haltung derselben, insbesondere die trefflich gezeichneten Hände und der schöne Faltenwurf ihrer Gewänder sind besonders hervorzuheben, und reihen diese Figuren an die gelungensten an, welche die Kunst jener Tage hervorgebracht.

[1]) Vergl. v. Wolfskron: Der Bischofsstab u. s. w. in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1857, S. 262.

Der ganze Buchstabe prangt im Goldgrunde; die Folie des Goldes ist dunkelbraun, der Goldglanz an einigen Stellen abgerieben; die Farben haben gleichfalls, besonders das Violett und Ultramarinblau, bedeutend gelitten. Der breite den Goldgrund begrenzende Streif, in welchen die beiden Priestergestalten hineinragen, und die schmale darauffolgende Leiste sind mit Gold belegt. Die zierlichen Arabesken im oberen Randleisten sind mit weisser Farbe auf Purpurgrund aufgesetzt; die Blätterverzierungen der beiden Seitenstreifen sind lichtgrün auf schwarzem Grunde, die Rosetten in den vier Ecken aber hellgelb. Die Buchstaben *B* und *A* im unteren Randstreifen sind von Gold, während das zweite *B* weiss erscheint; die Grundfläche dieses Streifens ist purpurroth; das Ganze ist endlich von einer schmalen goldenen Leiste eingerahmt.

Wenn in diesem Wörterbuche ein neuer Buchstabe anhebt, so erscheint derselbe entweder aus Arabesken und phantastischen Gestalten gefügt, oder mit Darstellungen geziert, die der heiligen Schrift entlehnt sind. Die Bilder sind mit Gouachfarben leicht hingemalt, die Umrisse und Schatten mit schwarzen Strichen markirt.

Das erste bedeutendere Miniaturbild gewahrt man im Buchstaben *H*, den zwei senkrechte, mit Arabesken umsäumte Balken bilden, welche der Quere nach ein grüner Fisch verbindet, aus dessen geöffnetem Rachen ein rothes Buch hervorragt — ohne Zweifel eine bei den Alten beliebte Anspielung auf Christum und seine Lehre, indem im Namen ἴχθυς (Fisch) die Anfangsbuchstaben der Worte *Ἰῆσος Χρίστος θεοῦ ὕιος σώτηρ* sich bergen. Über dem Fische erscheint das Brustbild des Erlösers, der mit der Rechten segnet und mit der Linken einen Schriftstreif hält, in dem die Worte *Ego ex ore* stehen. Das Antlitz des Heilands ist bartlos, sein Haupt auf eigenthümliche Weise mit einer rothen Tuchhülle bedeckt und vom himmelblauen Nimbus umgeben. Unter dem Fische knien zwei Gestalten in betender Stellung, die eine derselben augenscheinlich die ältere, ist in die Mönchskutte gehüllt. Die andere jugendliche stellt sich im Laienkleide, und zwar im blauen Untergewande und rothem ärmellosen Oberkleide dar; dieselbe hält zwischen den gefalteten Händen einen Schriftstreif, der die Worte enthält: *Exaudi famulos.* Aus der Vergleichung mit der Abbildung auf S. 457 lässt sich entnehmen, dass die Mönchsgestalt den Illuminator Miroslav, der Jüngling im Laiengewande aber den Schreiber dieses Codex, Wacerad darstelle.

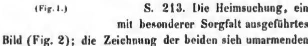
S. 144. Im Buchstaben *I* stellt sich die Gestalt eines Bischofs, dessen Haupt der blaue Heiligenschein umgibt, überaus würdevoll auf dem Goldgrunde dar (Fig. 1). Von der niedrigen Mitra flattern die goldenen Infulae an den Schultern herab; über das lichtblaue Untergewand, die Alba, trägt der Bischof die mit einem Goldstreifen umsäumte Dalmatica und über dieser die purpurrothe Planeta der ältesten Form, den weiten ärmellosen Mantel, der blos

eine Öffnung für den Kopf hatte; der goldene Streifen, der die Gestalt um die Brust umschliesst und sich bis zum Saume der Planeta herabsenkt, ist das Pallium, wiewohl es hier nicht mit Kreuzen, sondern mit Edelsteinen besetzt ist. Die rechte Hand segnet nach römischem Ritus und hebt dadurch die Casula empor, während die unter dem Gewande verborgene Hand ein Buch hält. Trefflich geordnet und natürlich herabfliessend sind die Falten der Gewandung dieser Gestalt, die als ein interessantes kirchliches Costümbild des früheren Mittelalters sich darstellt.



(Fig. 1.)

S. 186. Eine durchaus originelle Darstellung: am Mittelbalken des Buchstabens *M* hängt der Verräther Judas, eine nackte, grauenvolle Gestalt von braunem Fleischtone mit stark markirter, unnatürlicher Musculatur und grässlich verzerrten Gesichtszügen; auf den Schultern des Verräthers sitzen zwei Raben; ein Spruchzettel in seiner Hand enthält die Worte: *Peccavi tradens S(alvatorem).*



S. 213. Die Heimsuchung, ein mit besonderer Sorgfalt ausgeführtes Bild (Fig. 2); die Zeichnung der beiden sich umarmenden Frauengestalten ist gelungen und in den Zügen Maria's

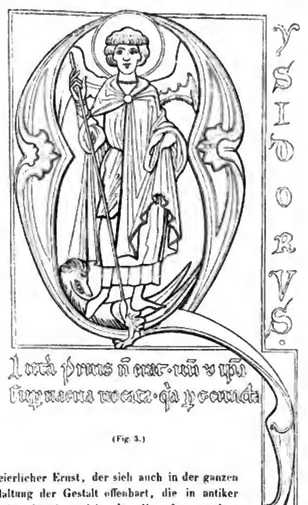


(Fig. 2.)

und Elisabeth's spiegelt sich der Ausdruck inniger Wehmuth. Elisabeth's Mantel ist violett, mit Purpur gefüttert, das Untergewand aber himmelblau; Maria hat einen rothen Mantel und eine blassrothe mit breiter Goldbordure gesäumte Tunica, unter der das lichtblaue Untergewand bis an die Knöchel niederfliesst. Die Falten der unteren Partien der Gewandung beider Gestalten sind aber zu gesucht und unnatürlich. Das Ganze umrahmt der rosige, mit Purpurarabesken durchflochtene Buchstabe *N*.

S. 281. In der oberen Öffnung des Buchstabens *R* sitzt der reiche Prasser an einem mit Speisen besetzten Tische, zu jeder Seite desselben steht eine mit den Händen gesticulirende Frauengestalt. Im unteren Buchstabenfelde sitzt der mit Wunden bedeckte Lazarus, die Hände und das mit blauem Nimbus umgebene Haupt zum reichen Prasser emporhebend; drei Hunde lecken mit gewaltig grossen Zungen die Wunden desselben. Zeichnung und Ausführung ist flüchtig. — Der nächste Versalbuchstabe *S* (S. 297) stellt die Peripetie dieses biblischen Drama dar. Die Scene ist das Jenseits, und zwar in seinen beiden Gegensätzen, Himmel und Hölle. Der Schlemmer hat mit Lazarus die Rolle gewechselt; während Letzterer in Abraham's Schosse thront, steckt der Reiche im höllischen Flammenpfuhl und aus seinem Munde streckt sich der Spruchzettel hinauf mit den Worten: *Pater Abraham miserere mei* (Luc. 16, 24), und von Abraham's Munde senkt sich ein Streif mit der Antwort zur Hölle hinab: *Fili recordare, quia recepisti* (Luc. 16, 25). Abraham's von blauem Nimbus umgebenes Haupt mit langen grauen Locken und grauem Bart macht einen imponirenden Eindruck; auf naive Weise ist der Schoss Abraham's dargestellt: aus den geballten Händen des Erzvaters ragen nämlich die Zipfel seines gefalteten Mantels weit hervor und in dem so gebildeten Schosse sitzen zwei fröhlich lächelnde vom Heiligenschein umgebene Gestalten, deren eine den beglückten, nach den Worten der Schrift in den Schoss Abraham's versetzten Lazarus darstellt. Um so grauenvoller gestaltet sich die Scene in der unteren Krümmung des *S*. Nackte Gestalten mit verzerrten Gesichtszügen und flehend erhobenen Armen werden hier von blutrothen Flammenzungen umschlungen, und ein Teufel mit grässlicher Bärenfratze bohrt dem reichen Prasser eine mächtige Gabel in den Bauch. Auch diese Darstellung ist flüchtig hingeworfen und es ergibt sich, dass der Illuminator dieses Werkes viel weniger Mühe an die Ausführung profaner Darstellungen als an die Ausmalung seiner Heiligenbilder verwendet habe; ja man sieht es den Bildern an, dass ihr Urheber mit besonderer Vorliebe bei der Darstellung des Heilands, Maria's, der Heiligen und Engel verweilte, hingegen profane Gegenstände, Thiergestalten, zumal die Darstellung der Verdammten und bösen Geister mit flüchtigen Zügen hinwarf, als ob sein frommes Gemüth mit banger Scheu bei denselben verweilt und seine Hand dieselben nur nothgedrungen entworfen hätte.

S. 279. Im Buchstaben *Q* ist der Erzengel Michael, in ruhiger würdevoller Stellung abgebildet, wie er die Lanze in den unter seinen Füssen sich krümmenden Drachen bohrt (Fig. 3). In den jugendlichen Gesichtszügen ruht ein



(Fig. 3.)

feierlicher Ernst, der sich auch in der ganzen Haltung der Gestalt offenbart, die in antiker Ruhe dasteht, nicht den Kämpfer, sondern den Sieger darstellend. Die Flügel des Engels sind violett, hellgrün die aufgeschürzte Tunica, unter der noch ein hellbraunes Untergewand sichtbar ist; der Purpurmantel wird an der Brust durch eine goldene Spange festgehalten. Vortrefflich ist die Anordnung und der Faltenwurf der Gewandung, insbesondere des auf der linken Seite festgehaltenen und gehobenen Mantels.

S. 336. Der gekreuzigte Heiland, dem Longinus die rechte Seite durchsticht, während ihm ein Kriegsknecht den Schwamm an einem Stabe hinreicht (Fig. 4). Die Figur des Kreuzes, das hier den Buchstaben *T* darstellt, ist ungewöhnlich, denn der Querbalken desselben liegt nicht in einer geraden Linie, sondern hebt sich zu beiden Seiten bedeutend in die Höhe; das Kreuz ist grün, mit rothen Ästen besetzt, und mahnt an die Tradition, nach der das Kreuz Christi aus dem Baume gezimmert war, der von dem Stecklinge herrührte, den Seth vom Baume des Lebens auf das Grab Abraham's gepflanzt hatte. Unser Künstler war bemüht, den physischen Schmerz nicht blos im



(Fig. 4.)

Antlitze, sondern in der ganzen Gestalt des gekreuzigten Heilandes auszudrücken, dessen Leib den byzantinischen Vorbildern jener Periode entsprechend ausgebogen erscheint. Ebenso deuten die grünlichen Schatten der grellen Musculatur auf byzantinischen Einfluss, der sich in den meisten Darstellungen dieser Zeit nicht blos in Deutschland, sondern auch in Frankreich und in Italien offenbart; so z. B. in einer Miniatur aus der Kirche von St. Denis [1]), in dem Gebetbuche des heil. Ludwig [2]) und in dem Frescogemälde des *Giunta di Pisa* zu Assisi, wo Christus mit ausgebogenem Leibe dargestellt erscheint [3]). Interessant ist aber die Wahrnehmung, dass auf unserem Bilde die Füsse des Heilandes kreuzweise gelegt und mit e i n e m Nagel durchgebohrt sind, — es ist, in so weit mir bekannt, die älteste Darstellung dieser Art; dieselbe kommt zwar im Gebetbuche des heil. Ludwig vor, dasselbe rührt aber aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts her; auf dem Frescobilde des *Giunta di Pisa*, das doch um das Jahr 1236 entstand, sind die Füsse des gekreuzigten Heilandes mit zwei Nägeln

[1]) W a a g e n, Kunstw. in Paris I, 271.
[2]) W a a g e n, Kunstw. in Paris I, 285.
[3]) A g i n c o u r t, Peint. T. CII.

auf das Supedaneum befestigt; ja noch auf einem minirten Bilde der Kreuzigung im Manuscripte der bulgarischen Chronik des Const. Manasse (in der Bibliothek des Vaticans), das nach Assemanni's Urtheile vom Jahre 1250 herrührt [1]), sind die Füsse des Erlösers neben einander auf das Fussbrett genagelt. Auffallend ist die Ähnlichkeit unserer Darstellung mit dem Frescobilde der Kreuzigung in der Capelle S. Silvestro bei der Kirche S. Quatro Coronati zu Rom, welches die Unterschrift enthält: *A. D. MCCXLVIII hoc opus Divitia fieri fecit.* Auch hier sind die Querbalken des Kreuzes, einen Winkel bildend, emporgehoben; Longinus hat dieselbe Stellung und beinahe dasselbe antike Costüm wie auf unserem Bilde; nur stellt sich dort der Knecht mit dem Kübel im langen Gewande und in einer anderen Wendung dar, und die Füsse des Heilandes sind, der älteren Darstellungsweise entsprechend, mit zwei Nägeln an das Fussbrett befestigt. Überdies reicht auf unserer Miniatur von der Hüfte des Heilandes bis an das Knie ein weisses, netzartiges Gewebe, während auf dem italienischen Bilde ein faltiges Gewand von der Hüfte des Gekreuzigten bis an die Knie niederfällt.

S. 359. Umrahmt von dem Buchstaben *U* ist die Gestalt des Erlösers abgebildet. Die gefurchte Stirn, die weit geöffneten Augen und der vom Barte beschattete Mund verleiben dem Antlitze einen ernsten, ja strengen Ausdruck. Der Kinnbart ist gespalten; die rechte Hand segnet, während die Linke das Ende einer Schriftrolle hält, auf der die Worte stehen: *Ego sum ostium per me.* Der weite, faltenreiche Mantel von aschgrauer Farbe mit dunkel violetten Schatten und zart aufgetragenen Lichtern ist bellroth gefüttert; eine grüne Tunica fliesst in natürlichen Falten bis an die Knöchel hinab.

S. 379. Stellt sich der Buchstabe *Y* dar, aus dessen Hauptzügen schön geschwungene Arabesken, an welchen blaue und grüne Weintrauben hängen, hervorsprossen (Fig. 5). Die Composition der Initialen ist überaus sinnreich und gewinnt an Interesse durch die schlanke Mädchengestalt, welche auf einem Zweige des Buchstabens sich wiegend in der linken Hand ein mit Trauben gefülltes Körbchen hält, während die Rechte nach einer Traube langt. Das Gesicht der Traubenleserin ist anmuthig; um die Schläfe schlingt sich ein schmales Band, die blonden wallenden Locken zusammenhaltend; ein leichtes Gewand ist um die Lenden geworfen. Bei allen Mängeln der Zeichnung, namentlich der Extremitäten, muss man die ideale Auffassung und den graciösen Ausdruck dieser Gestalt bewundern und eingestehen, dass es wenige Darstellungen aus jener Frühperiode der Kunst gibt, welche in Hinsicht der freien künstlerischen Intention diesem Bilde gleichgestellt werden können. Der Affe, der auf dem Arabeskenzweige hockend die Frucht verzehrt, stellt wahrscheinlich der Anschauungsweise jener Zeit gemäss eine der Hauptsünden dar, und auf die Sinnenlust dürfte sich auch das



(Fig. 5.)

nackte Weib beziehen, wenn überhaupt dieser Darstellung eine symbolische Deutung zum Grunde liegt.

S. 457 gewahrt man das interessante Bild, welches uns den Namen des Illuminators, wie auch jenen des Schreibers dieses Werkes nennt, und über die Zeit, wann es vollendet wurde, Kunde gibt (Fig. 6). In der oberen Rundung des Buchstabens *P* erblickt man die Mutter des Heilands und auf ihrem Schosse das segnende Christusknäblein. Maria's Haupt ist von einem blassvioletten Schleier umwallt; ihr Mantel ist von derselben Farbe, mit dunkelviolettem Faltenwurfe. In dem edlen Antlitze der Gottesmutter spiegelt sich eine liebliche Wehmuth, die bei längerer Betrachtung das Gefühl innig anspricht. Weniger gelungen ist das Antlitz Christi, dessen rechte Hand sich segnend erhebt, während die Linke eine Schriftrolle hält.

[1]) Assem. Kalend. eccles. univer. V, 203. Die Abbildung jener Darstellung s. Agincourt. Peint. T LXI.

Aus der linken Hand Maria's hebt sich ein Schriftband empor, mit der Aufschrift: MATER IHV XPI. Unter dieser



(Fig. 6.)

Darstellung knien im Goldgrunde zwei Gestalten in Mönchskutten, deren verzeichnete Köpfe nach Oben gewendet sind. Die Spruchbänder in ihren gefalteten Händen bezeichnen den einen der Mönche als den Schreiber, den andern als den Illuminator des Werkes. Der jüngere Ordensbruder, der auf dem Bilde 137 noch im Laienkleide erscheint, schickt zur Mutter des Heilands die Worte empor: ORA P. SCRE. VACEDO *(Ora pro scriptore Vacerado)*; die Worte auf dem Spruchbande des Älteren, dessen Gesicht jenem des Mönches auf S. 137 auffallend ähnlich ist, lauten: ORA. P. ILLRE MIROZLAO. A. MCII *(Ora pro illuminatore Mirozlao A. M. CCII)*. Das ~ deutet die Verdoppelung des C an, so dass diese Jahreszahl als 1202 zu lesen ist.

Im Gegensatze zu den Darstellungen des Wyšebrader Codex offenbart sich in den Miniaturen der *Mater verborum* ein auffallender Unterschied, sowohl in der Auffassungsweise als auch in den Motiven und in der technischen Ausführung derselben. Der antike, unter der ungeübten barbarischen Hand ausgeartete Typus ist in der *Mater verborum* grossentheils durch den byzantinischen Einfluss zurückgedrängt, und auch die Motivirung nimmt den prägnanten byzantinischen Charakter an. Dieser äussert sich in den zumeist in die Länge gezogenen Figuren mit dem strengen, würdevollen Ausdrucke, deren Köpfe, Hände und Füsse gewöhnlich klein und schmächtig sich darstellen. Auch sind die Gouachfarben nicht mehr so stark impastirt; die Schatten, wiewohl immer durch schwarze Umrisse vorgezeichnet, werden mit tieferen Tönen der Localfarbe hingemalt und nicht, wie in jener Frühperiode, gestrichelt, sondern zumeist sorgfältig vertrieben. In der Zeichnung der Extremitäten, insbesondere aber in der Ausführung der Gewandmotive ist ein sehr bedeutender Fortschritt wahrnehmbar. — Wiewohl sich nun in den Miniaturen der *Mater verborum* das zu jener Zeit vorherrschende byzantinische Gepräge unverkennbar offenbart, so gewahrt man doch an denselben gewisse Merkmale, welche für eine achtungswerthe locale Kunstübung sprechen und Zeugnisse eines frei aufstrebenden Formensinnes sind. Ein solches Zeugniss gewährt insbesondere die auf den Weinranken gaukelnde Mädchengestalt, welche einen lieblichen Gegensatz zu den strengen byzantinischen Typen bildend, das lebhafte Naturgefühl und die selbstständige ideale Intention des Künstlers ankündigt.

Die Kirche Sta. Anastasia zu Verona.

Aufgenommen und beschrieben von August Essenwein.

(Mit zwei Tafeln.)

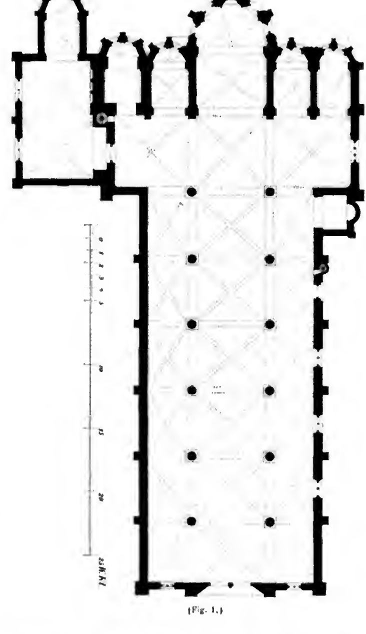
Verona ist unter den Städten des obern Italiens für den Künstler und Kunstforscher eine der interessantesten, wegen des grossen Reichthums an Kunstdenkmalen aus jeder Zeit, die noch erhalten sind, so wie wegen des malerischen Reizes seiner Strassen, die in bunter Mannigfaltigkeit Reste glänzender Kunstbauten neben armseligen Hütten zeigen und die den ganzen Verlauf der Geschichte lebendig vor Augen stellen.

Die römischen Überreste zeigen die Bedeutsamkeit der Stadt in antiker Zeit, die mittelalterlichen Wohnhäuser, Paläste und Festungswerke erinnern an die bunte bewegte Zeit der Scaliger und stellen uns das lebhafte Bild des gewaltigen trotzigen Adels und des emporstrebenden Bürgerstandes einer altitalienischen Stadt vor Augen, während die Kirchen Zeugniss ablegen von der Kunstblüthe in allen Epochen. Von der grossen Anzahl in zweiter und dritter Reihe stehender Kirchenbauten aus der Zeit des Mittelalters gar nicht zu reden, bietet die Kirche S. Zeno ein fast vollständiges Bild einer romanischen Kirche, einzelne Theile des Domes zeigen diesen Styl gleichfalls in seinem ganzen Ernst und in der Würde seiner Erscheinung, während das Innere ein schönes Beispiel der späteren italienischen Gothik gibt. In der Kirche Sta. Anastasia tritt die Gothik in ihrer einfachsten Strenge auf, wie sie nur der früheren Zeit eigen ist.

und zeigt uns eine durchaus italienische, aber von der willkürlichen Spielerei späterer Bauten ganz freie Auffassung der noch rein constructiven Architectur der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, die zu interessanten Vergleichen mit deutscher und französischer Architectur jener Zeit auffordert.

Die Kirche St. Anastasia gehört dem Orden der Dominicaner an, und wurde im XIII. Jahrhundert unter den Scaligern errichtet.

Da wir keine historische Abhandlung, sondern blos eine architektonische Beschreibung und Würdigung des Bauwerkes zu geben beabsichtigen, so begnügen wir uns mit der kurzen, Persico's Guida di Verona entnommenen Notiz, dass die Dominicaner unter Bischof Norandino (1214—1224) nach Verona kamen, jedoch bis 1260 ausserhalb der Stadt wohnten, wahrscheinlich bis die Klostergebäude und die Kirche, die an Stelle der früher dort gestandenen Kirchen S. Remigio und S. Anastasia errichtet wurden, so weit hergestellt waren, das der Orden dort seinen Sitz aufschlagen konnte, es wurde indessen noch sehr lange daran gebaut und erst 1538 Kirche und Kloster vollendet; die Façade der Kirche insbesondere wurde 1420 erbaut.



(Fig. 1.)

Diese Notizen genügen, um an ihrer Hand die Kirche zu betrachten. (Siehe den Grundriss Fig. 1.)

Sie zeigt uns die Anlage eines dreischiffigen Langhauses mit überhöhtem Mittelschiff, einschiffigem Querhaus und fünf Apsiden, deren mittlere grössere den hohen Chor bildet.

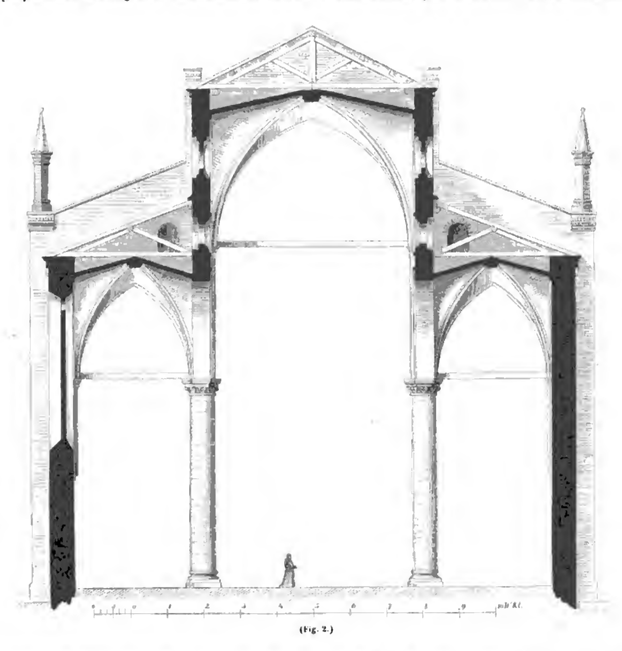
Wir sehen in dieser Anlage das Vorherrschen des Langhauses gegenüber der Choranlage, da der Dominicanerorden, als Predigerorden, hauptsächlich eine grosse Volksmenge um die Kanzel versammeln wollte, daher in allen seinen Bauten auf weite, grosse, lichte Räume sah, während der Raum für den Altardienst beschränkt sein konnte, da der Orden, vermöge der vorgeschriebenen Einfachheit, keinen Pomp in der Ausübung des Gottesdienstes entfaltete.

Dies geht z. B. bei der im J. 1240 erbauten Dominicanerkirche zu Gent [1]) in den Niederlanden so weit, dass man einen einzigen in Osten und Westen platt geschlossenen viereckigen grossen Saal errichtete, ohne irgend eine reichere architektonische Bezeichnung des Altarraumes.

Von solcher Nüchternheit blieb die Dominicanerkirche zu Verona befreit, indem der Kunstsinn der Italiener, der die Kunst der Malerei als Predigt ansah, auch den erhebenden Eindruck der Architectur den Predigten zu Hilfe nehmen wollte. Es ist gerade eine der hervorragenden Eigenschaften dieses Bauwerkes, dass es trotz der einfachen, fast nüchternen Anlage einen sehr

1) Vgl. meine Notizen im Organ für christliche Kunst VI. Jahrgang, 1856, Nr. 21, Seite 244.

würdigen erhebenden Eindruck hervorbringt, weit mehr als der Dom zu Verona, dessen weit gesprengte Gewölbe in ihren entfernt stehenden leichten Pfeilern zwar den Eindruck einer freien lichten Halle machen, aber die ernste perspectivische Wirkung einer, dem Altarraume zustre-

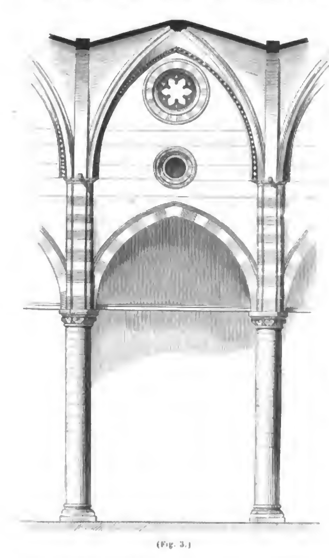


(Fig. 2.)

benden Pfeilerstellung vermissen lassen, die gerade in St. Anastasia sehr schön hervortritt.

Das dreischiffige Langhaus ist durch zwei Reihen runder Pfeiler, je sechs in einer Reihe, abgetheilt, und bildet im Mittelschiff nahezu quadratische Gewölbjoche, indem bei einer Weite von 36′ von Pfeilermittel zu Mittel der Abstand der Pfeiler ungefähr 31′ beträgt. Wir erinnern daran, dass die deutschen und französischen Bauten jener Epoche meist eine Entfernung der Pfeiler haben, die der Hälfte der Mittelschiffsweite entspräche, dass wir also hier fast die doppelte Weite der Pfeilerstellung haben, wie sie in nordischen Kirchen gebräuchlich war. Die Seitenschiffe sind von der Mitte des Pfeilers bis zur Wand $18^1/_4$′ weit, so dass sie durch oblonge Gewölbe überdeckt sind, während bei den nordischen Bauten gerade die Seitenschiffe meist quadratisch sind. Der weiten Spannung der Arcaden entsprechen aber auch alle übrigen Massverhältnisse. Die Höhe der Pfeiler beträgt bis zum Anfange der Seitenschiffgewölbe $34^1/_4$′, der Scheitel der Gurtbogen des Mittelschiffes ist

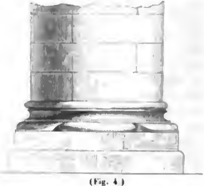
78' über dem Boden erhaben. (Siehe den Querdurchschnitt, Fig. 2.) Dabei sind die Pfeiler sehr leicht gehalten, denn sie haben nur einen Durchmesser von 4' 4". Sie sind aus Quadern von weissgelblichem Marmor, in sehr niedrigen Trommeln aufgebaut, haben einen niedrigen viereckigen Untersatz, attischen Säulenfuss mit grossen Eckblättern. Die untere abgerundete Platte des Pfeilers hat 9" Höhe, die obere 8½, das attische Profil 11½". Die Breite der



(Fig. 3.)

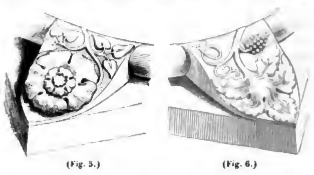
unteren Platte ist 5' 6'. (Siehe Fig. 4.) Diese Eckblätter bestehen aus einfachen, dreieckigen, flachen Schildern, auf denen irgend ein Ornament aufgelegt ist. Die Figuren 5, 6, 7 geben derartige Ornamente. Dabei ist zu bemerken, dass die vier westlichen Pfeilerpaare durchgehends spätgothische, an das deutsche Ornament erinnernde Motive zeigen (Fig. 5 und 6), die zwei östlichen Pfeilerpaare dagegen ältere dem Akanthus verwandte Motive darbieten (Fig. 7).

Beim Beginne der Seitenschiffgewölbe schliesst ein niedriges Capitäl mit starker am oberen Rande gegliederter Deckplatte den Pfeiler ab. Diese Deckplatte ist viereckig, mit abgeschnittenen Ecken, so dass an jeder der vier Langseiten des Capitäls zwei, an den kurzen Seiten der abgeschnittenen Ecken je ein Laubsträusschen den Übergang aus der Rundform der Säule vermittelt (Fig. 8). Auch in den Capitälen der Rundpfeiler gibt sich derselbe Unterschied der östlichen und westlichen Pfeiler zu erkennen, nämlich, dass die letztern spätgothisches (jedoch hier der eigenthümlich ober-italienischen Weise angehörendes) Ornament zeigen (Fig. 8 u. 9), während an dem östlichen Pfeilerpaare dasselbe noch romanische Reminiscenzen enthält (Fig. 10 und 11), die im Wesentlichen gleichfalls auf das Akanthusblatt basirt sind.



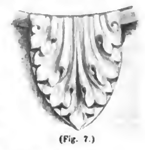
(Fig. 4.)

Breite Arcadenbogen spannen sich von Pfeiler zu Pfeiler in gedrückten Spitzbogen. Sie haben keine Gliederung, sondern behalten durchgehends die volle Breite der Leibung. Sie sind aus wechselnden Bogenstücken von Stein und Backstein zusammengesetzt. Eine Einfassung



(Fig. 5.) (Fig. 6.)

von Ziegeln in wechselnd vorwärts und rückwärts abgeschrägten Würfeln fasst den äusseren Rand des Bogens ein (vgl. Fig. 3 und 8). Die Wandfläche darüber ist bis unter den Schildbogen des Gewölbes geputzt. Als Träger der Gewölbgliederung des Mittelschiffes steigt vom Capitäl des Rundpfeilers ein von zwei Säulchen eingefasster Wandpfeiler im Mittelschiff in die Höhe, der oben durch ein profilirtes Kämpfergesimse abgeschlossen ist (Fig. 12). Die Säulchen begnügen sich ebenfalls mit diesem blossen Kämpfergesimse ohne eigentliches Capitäl, wie sie unten ohne Fuss beginnen. Diese Wandpfeiler und Säulchen scheinen

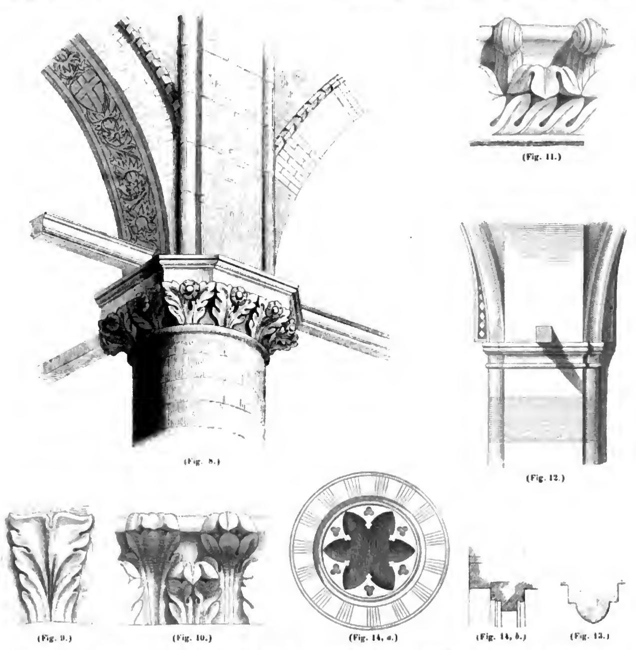


(Fig. 7.)

entweder ebenfalls aus wechselnden Schichten von Stein und Ziegeln oder aus verschieden farbigen Steinen aufgebaut zu sein. Eine darüber gezogene Färbung, die grünlichen und röthlichen Stein imitirt, verdeckt die ursprüngliche Anordnung vollkommen.

einem aus Ziegeln gebildeten Friese von neben einander gestellten Rauten bestehen. Sie sind, wie Fig. 3 zeigt, etwas steiler als die Spitzbogen der Arcaden, haben zudem etwas gestelzte Schenkel.

Im letzten Joche gegen Osten fehlt sowohl die Verzierung dieses Schildbogens als auch die äussere Einfassung des Arcadenbogens.



(Fig. 8.) (Fig. 11.) (Fig. 12.)

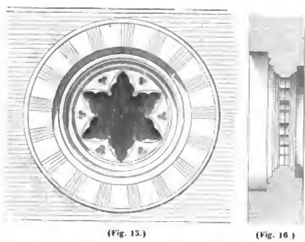
(Fig. 9.) (Fig. 10.) (Fig. 14, a.) (Fig. 14, b.) (Fig. 13.)

Die Gewölbe des Mittelschiffes sind einfache, fast quadratische Kreuzgewölbe mit erhöhtem Scheitel und Diagonalrippen. Die Hauptgurtbogen sind, wie die Arcadenbogen, breit und ungegliedert, die Diagonalrippen bestehen aus rechteckigem Körper mit einem vorgelegten, in eine scharfe Kante auslaufenden Wulste (Fig. 13). An der Wand sind flach vorspringende Wandschildbogen angelegt, die in

Über dem Arcadenbogen ist keine sehr lastende Mauerfläche, da die Dächer der Seitenschiffe flach sind, folglich keinen hohen Anschluss verlangten. Die Wandfläche unter den Schildbogen ist in jedem Joche durch ein Rundfenster belebt, das in einer breiten, von Stein und

Ziegeln gebildeten Einfassung mit einer Art von Masswerk ausgefüllt ist. Dasselbe besteht in einem sechsseitigen Sterne (Fig. 14), der aus sechs in den Scheitelpunkten der Spitzbogen zusammengestossenen Steinplatten gebildet ist, deren jede noch eine Durchbrechung mittelst eines kleinen Dreipasses hat. Ein Kleeblatt fasst die inneren Spitzen des Sternes ein. Ein mit einem Rundstab umfasster Rand fasst den Stern in der aus Stein und Ziegeln gemischten Einfassung zusammen.

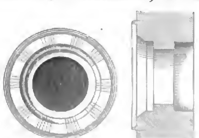
Im letzten Joche ist das Fenster etwas abweichend. Der innere Stern ist nämlich in seinen sechs Spitzbogen noch mit einem etwas vertieft liegenden Masswerk eingefasst (Fig. 15 gibt die äussere Ansicht dieses Fensters, Fig. 16



(Fig. 15.) (Fig. 16.)

den Durchschnitt). Statt der Kleeblätter an den Spitzen des Sternes sind blos einfache Kreise genommen und die Dreipässe in den Zwickeln sind anders gestellt. Statt des Rundstabes hat der umfassende Rahmen innerhalb der Einfassung eine Hohlkehle als Gliederung.

Unterhalb dieser Fenster gehen kleinere, kreisrunde Öffnungen nach dem Raume über dem Gewölbe und unter das Dach der Seitenschiffe. Ihre Einfassung (Fig. 17 Ansicht, Fig. 18 Durchschnitt) ist ebenfalls aus Stein und Ziegeln zusammengesetzt, eine Abfassung gliedert sie und aussen sind sie mit einem einfach profilirten Ziegelstreifen umrahmt. Dieser profilirte Ziegelstreifen, so wie die Abfassung des inneren Randes fehlen im letzten Joche neben der Vierung.

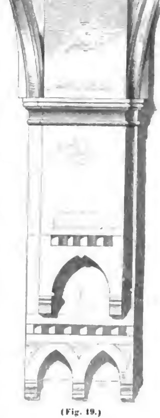


(Fig. 17.) (Fig. 18.)

In den Seitenschiffen setzen sich auf den Capitälen der Hauptpfeiler breite Gurtbogen in derselben Weise auf, wie nach dem Mittelschiffe zu der in die Höhe steigende Wandpfeiler. Den Säulchen zu dessen Seite entsprechen, im Seitenschiffe die Diagonalrippen.

An der Umfassungswand der Seitenschiffe beginnen die Gurtbogen, so wie die Diagonalrippen auf Wandpfeilern, die mit einem Vorsprunge in der Breite der Gurtbogen versehen sind, die jedoch nicht bis zum Boden herabgehen, sondern in halber Höhe über dem Boden in verschiedenartigen aus Ziegeln gebildeten Ausläufern endigen (Fig. 19 und 20).

Ein einfaches Kämpfergesimse schliesst auch diese Wandpfeiler oben ab. Auf dem Vorsprunge beginnt der breite Gurtbogen, auf den rückspringenden Rändern die Diagonalrippen. Schildbogen sind ebenfalls wie im Mittelschiff vorhanden. Sie bestehen aus einfachen Ziegelstreifen, da dieselben jedoch kein Auflager auf dem Wandpfeiler selbst finden, so sind sie neben demselben über das Capitäl ausladend angelegt (Fig. 19).



(Fig. 19.)

Die Wandpfeiler, so wie die Diagonalrippen scheinen aus Ziegeln und Stein gemischt hergestellt zu sein, sie sind jedoch mit Verputz und Tünche überzogen und in neuer Ziegel- und Stein-Imitation bemalt, so dass ihre eigentliche Structur nicht ersichtlich ist.

Die Gurtbogen sind an ihren breiten Leibungen sowohl im Mittelschiffe wie im Seitenschiffe bemalt, ebenso die Leibungen der Arcadenbogen, und die Gewölbfelder des Mittelschiffes.

(Fig. 20.)

Auch die Wand des Mittelschiffes und der Seitenschiffe haben mehrere Streifen bemaltes Ornament. Diese Bemalung ist jedoch sehr roh und zeigt eine bunte, unruhige Überladung der Farben in einer den gemalten spätgothischen deutchen Ornamenten ähnlichen Weise.

Nur in dem letzten Joche sind die Malereien der Gewölbe und Bogen in einer schöneren, älteren, sehr harmonischen Weise gebildet. Die Bogen haben auf weissem Grunde eine Ornamentzeichnung in roth-brauner und grüner Farbe. Die Gewölbkappen im Seitenschiffe haben gleichfalls weissen Grund, und sind mit einem breiten Ornamentstreifen roth und grün auf schwarzem Grunde eingefasst; ein Stern in den Feldern abwechselnd einmal grün und weiss, einmal roth und weiss, in einem schwarzen kreisförmigen Medaillon steht in der Mitte jedes Feldes (Taf. II). Fig. 21



(Fig. 21.)

gibt ein Muster einer Bogenleibung. Das Gewölbe des Mittelschiffes, gleich den Gewölben des Querschiffes, ist in einer leichtern und mehr der Höhe entsprechenden einfachern Weise verziert, wovon später die Rede sein wird.

Die Seitenschiffe haben nur wenige Fenster, die ganze Nordseite hat gar keines, da dort Kreuzgang und Klostergebäude angelehnt sind; auf der Südseite hatte das westlichste Joch gar keines, jedes der übrigen ein langes schmales spitzbogiges, durch zweitheiliges Masswerk ausgefülltest Fenster, die jedoch theilweise vermauert sind, da sich jetzt an einige der Joche kleine flache Nischen anschliessen, die zur Aufnahme von Altären später angebracht wurden.

Über die Gewölbgurten der Seitenschiffe sind hohe Übermauerungen als Widerlager der Mittelschiffgewölbe angelegt, in deren jeder blos eine kleine Thüröffnung einen Durchlass bildet. Es sind jedoch die äusseren Strebepfeiler über dem Seitenschiffe sehr schwach, auch die Umfassungsmauer ist nicht sehr stark. Die Hauptpfeiler sind schwach, so dass man mit Recht den Widerlagern der Gewölbe nicht die nöthige Stärke zutraute und als Zusammenhalt hölzerne Balken nach allen Seiten einlegte.

Diese Holzbalken, deren sich die Baumeister des Mittelalters auch in den nördlichen Ländern häufig bedienten, dienten dort hauptsächlich zur Festhaltung der Widerlager während des Baues und wurden beim Bogenanfang nach der Beendigung desselben abgesägt [1]).

Hier, wo man dieselben nicht entfernen konnte, blieben sie stehen und sind theilweise (die in den Arcaden) mit gegliederten Brettstücken verkleidet. Wahrscheinlich hatten auch die übrigen solche Verkleidungen, oder sollten sie wenigstens erhalten. Diese Art der Construction ist ganz entschieden italienisch. Die Italiener liebten weite, grosse, lichte Räume bei einer scheinbar leichten Construction. Ihr ganzer Aufwand an constructivem Scharfsinne war also darauf gerichtet, die Masse des Widerlagers möglichst gering erscheinen zu lassen, und sie verschmähten daher auch solche Hilfsconstructionen nicht, die der Nordländer blos als Ersatz für die eigentlich fehlende Construction betrachten konnte. Es liegt dieser verschiedenen Architecturauffassung eine tief innerlich begründete Verschiedenheit der Anschauung zu Grunde.

Der Italiener lebte so zu sagen im Freien. Von der Grösse und Weite des freien Raumes abstrahirte er daher alle seine Anschauungen. Das Gebäude durfte ihn daher nicht beengen, die Architectur musste so sein, dass er sich im Freien fühlte, nicht beengt durch die Nothwendigkeit einer Construction.

Der Deutsche, der Franzose, der Engländer waren durch Klima und Lebensweise an das Haus, an häusliche kleine Räume gewiesen. Sie mussten sich gewissermassen eine behagliche, wohnliche Existenz innerhalb der Natur erst selbst schaffen. Daher legten sie auch vor Allem Werth darauf, dass die Räume, die sie herstellten, auch sicher seien, dass sie haltbar construirt seien, und diese Haltbarkeit sollte auch ins Auge fallen. Sie wollten nicht das Abbild der freien Natur, sie wollten den Gegensatz dazu, sie wollten das Abgeschlossene, das Gemachte sehen. Sie wollten daher gerade alle die Eigenthümlichkeiten hervorgehoben haben, die die Italiener möglichst zurückzudrängen suchten.

Es lag dies so tief innerlich begründet, dass es gerade in den grossartigsten Bauten, in den Kirchenbauten zum Vorscheine kommen musste, obgleich der Kirchenbau, hier wie dort, nur ganz nebenbei den eigentlichen Zweck hatte, der Gemeinde zu dienen, sondern hauptsächlich der Verherrlichung Gottes dienen sollte, und um so glänzender und um so grösser werden sollte, je mehr die Gemeinde ihre Ehrfurcht und ihre Liebe zu Gott bethätigen wollte. Aber gerade dieses Ziel wollte Jeder auf die Art erreichen, auf die es ihm vermöge seines Standpunktes allein erreichbar erschien.

Kehren wir wieder zu St. Anastasia zurück, so haben wir noch zu bemerken, dass, wie das letzte Joch neben der Vierung sich in den Einzelheiten der Architectur von den

[1]) Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XI au XVIème Siècle. II. Band, Seite 402 u. 413.

übrigen in einer Weise unterschied, die es als älter erscheinen lässt, so auch im Dache des Mittelschiffes noch jetzt ein Giebelabschluss mit einer Rosette als Übermauerung des Hauptgurtbogens sichtbar ist, die anzeigt, dass ursprünglich das Gebäude hier abgeschlossen war, so dass also bei der ersten Erbauung nur Chor und Querschiff, so wie ein Joch des Langhauses errichtet wurde, die übrigen Joche aber später, wie das Detail zeigt, erst im Laufe des XV. Jahrhunderts errichtet wurden, wobei man jedoch die ganze ursprüngliche Anordnung, den ursprünglichen Gedanken der Anlage beibehielt, und nur diejenigen Details modificirte, die rein äusserlich sind, wie der Charakter des Ornamentes. Abgesehen also davon, dass das letzte Joch schon ganz denselben Querschnitt zeigt und ganz denselben Aufbau wie die früheren, können wir auch die ganze Anlage als eine solche des XIII. Jahrhunderts betrachten, wenn sie auch erst im XV. zur Ausführung gekommen ist. Wir werden später bei Besprechung des Äusseren dieselbe Bemerkung zu machen Gelegenheit haben.

Das Querschiff schliesst sich dem Langhause in der Art an, dass es die gleiche Höhe und Weite hat wie das Mittelschiff. Die Kreuzflügel, welche etwa die doppelte Weite der Seitenschiffe zur Länge haben, 35½ Fuss, haben eine lichte Breite von 33½ Fuss, so dass sie also ebenfalls fast quadratische Kreuzgewölbe haben.

An der Ostseite schliesst sich niedriger das Hauptchor und die vier Nebenchöre an. Bei Anschluss des Hauptchores steigt ein Wandpfeiler von der Breite des Hauptgurtbogens in die Höhe, um letzteren zu tragen, und ist von zwei Streckssäulchen begleitet, welche die Diagonalrippen tragen. Ähnliche Pfeiler steigen auch an der Trennung der kleinen Chöre in der Mitte der Querschiffflügel in die Höhe, so dass es scheint, als habe man über die Querschiffflügel je zwei oblonge Kreuzgewölbe beabsichtiget, sei aber im Laufe des Baues davon abgewichen, so dass die ursprüngliche Anordnung etwa so gedacht war, wie in der Kirche St. Andrea zu Vercelli [1]), wo allerdings auch die Joche des Langhauses eine engere Pfeilerstellung haben. Allein auch diese engere Pfeilerstellung könnte ja bei St. Anastasia ursprünglich beabsichtigt und im Verlaufe der Ausführung sodann modificirt worden sein, wie überhaupt fast alle älteren Bauwerke der Lombardie aus dem XII. und dem Beginne des XIII. Jahrhunderts im Constructionssystem den nordischen im Principe ähnlich sind [2]), während gerade später, als auch im Verlaufe der Geschichte die Nationalitäten mehr in den Vordergrund traten und mit dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts auch bei den nordischen Nationen die Architectur einen mehr einseitig nationalen Charakter annahm, in Italien ebenfalls die nationalen Eigenthümlichkeiten in ihrer Einseitigkeit mehr in den Vordergrund traten (Dom zu Florenz, aus späterer Periode das Innere des Domes zu Verona etc.).

Das Querschiff ist an der Südseite durch ein grosses, schmales Spitzbogenfenster mit dreitheiligem Masswerk erleuchtet. Ein ähnliches befand sich auch an der Nordseite, ist aber der anstossenden Sacristei wegen vermauert. Die Wandflächen des Querschiffes zeigen in ihrer Behandlung keine Besonderheit, dagegen ist die Malerei der Gewölbe, die dem XIV. Jahrhunderte angehören mag, sehr interessant. Es sind auf die Naturfarbe des Verputzes, also auf weisslichem, hellem Grunde in Braunroth Ornamente gezeichnet, die eigentlich blosse Linien und Umrissornamente sind, in denen nur wenige Flächen farbig ausgefüllt sind. Ein breiter Randstreifen umgibt jedes Gewölbfeld, in der Mitte ist sodann, von einer Art Rosette ausgehend, ein leichtes Ornament angebracht, das bis in die Ecke reicht. Auf Taf. II ist in Fig. 27 ein Feld des südlichen Querschiffes gegeben, in Fig. 28 ein Mittelstück aus dem nördlichen Querschiffe.

Diese Gewölbmalereien sind ihrer Einfachheit wegen sehr interessant. Sie bieten das richtige Mass der Gewölbflächenbemalung einer Kirche dar, die in natürlicher Stein- und Ziegelfarbe bleibt, bei der also eine bunte Bemalung der Gewölbkappen, oder die sonst sehr häufig vorkommenden dunkelblauen Kappen mit goldenen Sternen die Harmonie geradezu stören würden. In der Weise, wie Fig. 21, wären überhaupt die Gewölbfelder einer einfachen gothischen Kirche zu bemalen. Sie ist leicht genug, um die Kappen nicht auf der leichten Dienstarchitectur lasten zu lassen, und bewegt genug, um nicht mit der bewegten Architectur im Widerspruche zu stehen. Es finden sich in Deutschland auch Bemalungen, die nach ganz ähnlichem Principe ausgeführt sind, wenn auch die mir bekannten nicht so schön sind als die vorliegende. So hat z. B. das Kloster Maulbronn in Schwaben, in den Gewölben des Capitelsaales, in der Kirche etc. Malereien aus dem XV. Jahrhunderte, wo auf lichtgrauen Gewölbkappen rothbraunes Rankenwerk aus jeder Ecke herauskommend gemalt ist.

Niedriger als Lang- und Querhaus schliesst sich letzterem der Chor an. Er hat ein quadratisches Kreuzgewölbe, an das sich, durch einen breiten Gurtbogen getrennt, der Chorschluss anschliesst. Er besteht aus fünf Polygonseiten, von denen die zwei äussersten länger sind als die andern. Vier Rippen steigen zum Scheitel des breiten Gurtbogens empor, so dass etwas verschobene Gewölbkappen entstehen.

Die Fenster des Chores, einfache Rundbogenfenster, sind im Innern mit Flachbogen überdeckt, scheinen somit später verändert worden zu sein. Die Gewölbkappenmalerei gleicht der des Langhauses. Chorstühle, Altar, Grabmal etc. bedecken die Wände.

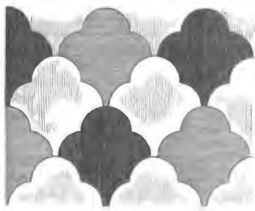
[1]) Vgl. F. Osten, Bauwerke der Lombardie vom VII. bis XIV. Jahrh. Taf. VII.

[2]) Vgl. bei Osten die Dome zu Parma, Piacenza, Modena, Asti, ferner S. Michele zu Pavia, S. Ambrogio zu Mailand etc.

Das Gleiche ist der Fall in den kleinen Chören zur Seite. Unter den zu ihrer Ausstattung gehörigen Grabdenkmalen etc. befinden sich prachtvolle Kunstwerke, deren jedes für sich einer Beschreibung und eingehenden Abbildung würdig wäre, deren blosse Aufzählung aber gar keinen Werth hätte. Auch ihre Ausschmückung mit Malerei und Stuccatur aus späterer Zeit ist sehr schön, aber gehört nicht in den Kreis dieses Aufsatzes. Der nördlichste der fünf Chöre ist gegen das Querschiff jetzt mit einer Bretterwand abgeschlossen. Über seinem Quadrate erhebt sich der Glockenthurm der Kirche, der hier gleich in Verbindung mit dem Gebäude, und nicht in italienischer Weise gesondert neben demselben errichtet ist, und zu dessen Tragung die unteren Mauern eine bedeutende Stärke erhalten haben. Eine kleine Wendeltreppe daneben führt zu seinen oberen Theilen.

Wir beschliessen die Betrachtung der inneren Architectur mit einem Blick auf die Fussböden des Langhauses und Querschiffes.

Wie bekannt, nahmen die Fussböden in den Kirchen des Mittelalters Theil an dem Schmuck, der das Innere belebte, und es ist eine grosse Zahl glänzender Überreste jener Zeit, insbesondere in italienischen Kirchen erhalten. Die reichsten gehören der älteren Zeit an; in der Spätzeit des Mittelalters begnügte man sich mit einfachern Mustern für den Fussboden, da dieser nicht genug ins Auge fiel, man aber gerade die ins Auge fallenden Punkte am meisten zu schmücken liebte. In der Kirche St. Anastasia kommt noch

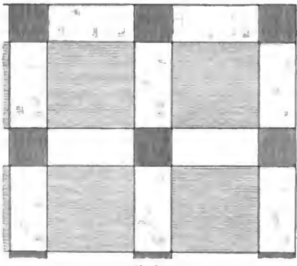


(Fig. 22.)

die Einfachheit des architektonischen Schmuckes überhaupt hinzu, die dem Geiste des Dominicanerordens entsprach.

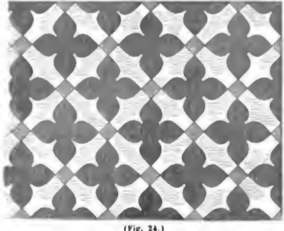
Aber gerade als Muster von einfacher Anordnung der Fussböden sind die in St. Anastasia sehr interessant. Sie sind aus gesägten und geschliffenen Marmorplatten gebildet, die in allerlei Formen eine mannigfaltige Variation bilden. Die Farben sind höchst einfach. Es ist nur schwärzlicher, röthlicher und lichtgelblicher Marmor verwendet.

Das Hauptschiff ist in einem Muster nach Fig. 22 belegt, das sich auch über das Querschiff ausbreitet und nur unter der Vierung durch eine grosse Rosette unterbrochen ist, deren Zeichnung wir bei einer andern Gelegen-



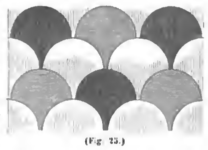
(Fig. 23.)

heit mittheilen werden, und die durch vier Eckzwickel in ein über Eck gestelltes Quadrat gefasst ist. Die Arcaden-



(Fig. 24.)

reihen sind durch Streifen von gelblichem Marmor im Fussboden bezeichnet und zwischen den Pfeilern sodann Streifen in den verschiedensten Mustern angelegt, von denen Fig. 23 — 29 einige Beispiele geben. Die Seitenschiffe sind in dem Muster von Fig. 30 geplattet.

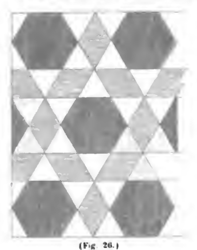


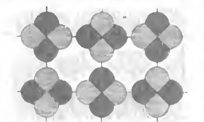
(Fig. 25.)

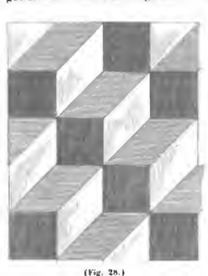
Obgleich dieser Fussboden sicher nicht vor Vollendung des Langhauses, also jedenfalls erst gegen Ende des XV. Jahrhunderts gelegt ist, so sind doch die Motive

der Zeichnungen sehr alt, und kommen ganz ähnlich in romanischen, so wie in arabischen Mosaiken vor.

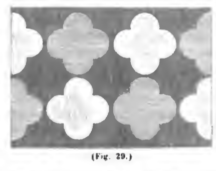
Ein sehr schöner Bau aus dem XV. Jahrhundert ist die an der Nordseite des Querschiffes und Chores angebaute Sacristei. (Vergl. den Grundriss.) Man gelangt vom Querschiff aus in dieselbe durch eine Thür, die ganz die manierirte italienische Gothik der Spätzeit zeigt. Sie hat geraden Sturz mit zwei Consolen darunter, über dem Sturz einen Spitzbogen, dessen Einfassung in eine Schlussblume vereinigt ist. Auch diese Thüreinfassung, deren Profil in Fig. 31 und ein Stück des Aufrisses in Fig. 32 gezeichnet ist, besteht aus weissem, rothem und schwarzem polirtem Marmor. Der innerste Theil, das eigentliche Thürgewand, ist aus rothem Stein und an der Kante mit einem, wie ein Strick gewundenen Rundstab eingefasst. Die zweite Abtheilung, welche über die Kämpfergesimse sich als Spitzbogen fortsetzt, ist weiss und gleichfalls an der vorderen Kante mit einem bandartig gewundenen Stabe befestigt, während zu äusserst eine Reihe bald nach rückwärts, bald nach vorwärts abgeschrägter Plättchen aus schwarzem Marmor eine Randeinfassung bildet.


(Fig. 26.)


(Fig. 27.)

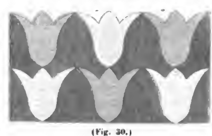

(Fig. 28.)

Die Sacristei hat die Weite und Höhe einer kleinen Kirche. Sie ist mit zwei Kreuzgewölben überdeckt, die auf grossen Consolen an der Wand aufsitzen. Jede Abtheilung hat ein Masswerkfenster, in dem noch Reste von Glasmalerei erhalten sind. Ein kleineres quadratisches Kreuzgewölbe, durch eine aus vier Seiten eines Achteckes gebildeten Apside abgeschlossen, bildet einen kleinen Chor an dieser Sacristei.


(Fig. 29.)

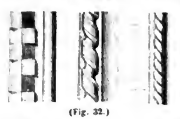
Im Innern der Kirche sehen wir den Backstein mit Haustein vermischt in der Architectur; im Äussern ist der Backstein überwiegend und nur in einzelnen Fällen tritt der Haustein ein.

Es ist ein charakteristisches Zeichen italienischer Architectur, dass man den Backstein nicht blos da verwendete, wo man auf seine ausschliessliche Anwendung in Ermangelung jedes anderen Materiales angewiesen war, sondern auch da, wo anderes Material in reicherem Masse zur Verfügung stand, seiner Anwendung vor andern Materialien fast den Vorzug gab. Während man im nördlichen Deutschland z. B. eine vom Hausteinbau durchaus verschiedene Bauweise darauf gründete, verwendete man denselben doch nur in jenen Gegenden, wo gewachsener Stein fehlte; wo derselbe aber zu bekommen war, mischte man den Haustein unter die Ziegelconstructionen, überliess aber im Allgemeinen dem Haustein, wo er genügend zu beschaffen war, das Feld ganz. Es hängt dies wiederum mit einer nationalen Eigenthümlichkeit zusammen. Die Italiener haben einen grössern Massstab in den Augen als der Nordländer. Jene liebten grosse Flächen, während der Deutsche Gliederung der Flächen liebte; die Gliederung mit den verschiedenartigen Schattenabstufungen gibt Leben, auch wo kein blauer


(Fig. 30.)

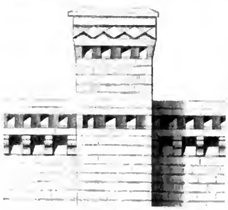

(Fig. 31.)

Himmel und kein Sonnenschein, keine reine Luft vorhanden ist, wenn sie energisch und stark genug ist. Daher auch das malerische Relief, welches die deutschen Bauten belebt. Der Italiener bedurfte zur Belebung seiner Flächen keiner Gliederung, er bedurfte nur einer warmen Farbe. Keine Materialfarbe harmonirt aber mit dem blauen Himmel Italiens mehr als die warmen Farben des Ziegels, die er theils schon von Neuem hat, noch mehr aber im Laufe der Zeit annimmt. Besonders aber die Mischung der Ziegel und des Steinmaterials gibt eine schöne Färbung: indessen weniger da, wo sie gleichmässig in horizontalen Lagen wechseln, als da, wo der Stein nur gewissermassen in einzelnen lichten Punkten der Gliederung sich zeigt.


(Fig. 32.)

So ist das Verhältniss in der Architectur der Kirche Sta. Anastasia. Die äussere Ansicht (Taf. III) zeigt eine für die Grösse der Dimensionen ziemlich einfache Gruppe und einfache Gliederung. Am Seitenschiffe die schwach vortretenden, unverjüngt aufsteigenden Pfeiler, die das Dach überragen und sich mit den schon oben erwähnten, das Dach überragenden Übermauerungen der Gurtbogen der Seitenschiffgewölbe verbinden. Ein sechseckiges, gleichfalls aus Backstein gemauertes Thürmchen, mit Steingesimse und einer Backsteinspitze schliesst am Pfeiler ab. Zierliche Ziegelgesimse aus durchschlungenen Bogen, Sägeschnitten etc. gebildet, schliessen die glatte Mauerfläche jeder einzelnen Abtheilung ab. Das kleine Spitzbogenfenster jeder Abtheilung hat steinernes Masswerk und im Spitzbogen der Einfassung einzelne Keile von Stein, so dass es besonders hervorgehoben ist und die dunkle Fensteröffnung schärfer umrahmt.

Am Mittelschiffe steigen ebenfalls Wandpfeiler von den erwähnten Übermauerungen aus in die Höhe; das Gesimse ist etwas einfacher als das untere. An der Nordseite hat es gar keine Bogenfriese, sondern besteht blos aus einer kleinen Consolenreihe und einem Sägefries (Fig. 33), während an der Südseite ein Bogenfries vorhanden ist, ähnlich dem der Seitenschiffe und dem später zu erwähnenden der Chorschlüsse.


(Fig. 33.)

Die Rundfenster zwischen je zwei Wandpfeilern im Mittelschiffe haben ebenfalls Steinmasswerk und eine Anzahl Steinkeile mit den Ziegeln wechselnd in der Einfassung.

Das Vortreten der Gurtübermauerungen über das Dach der Seitenschiffe hat nicht blos in constructiver Beziehung seine Begründung, um nämlich ein kräftiges Widerlager für das Mittelschiffgewölbe zu schaffen, sondern es ist vorzüglich in künstlerischer Beziehung von Wichtigkeit, indem dadurch die ganze sonst monotone Anlage belebt wird, noch mehr aber dadurch, dass durch diese Mauerwerkzungen das Mauerwerk des Mittelschiffes mit dem des Seitenschiffes in sichtbare Verbindung gesetzt wird. Durch diese Verbindung erscheint das ganze System als Ein Ganzes, zwischen das die kleinen einzelnen Theile des Seitenschiffdaches eingelegt sind, welche Einheit fehlt, sobald das Seitenschiffdach ununterbrochen fortgeht und die Mittelschiffmauer gleichsam auf diesem Dache zu schweben scheint. Diese Rücksicht hat auch die nordischen Meister bewogen, in ihrem gothischen Constructionssystem die Dächer der Seitenschiffe zu zerlegen, damit die Einheit der Steinconstruction im Ganzen mehr hervortrete und eben diese Dächer mehr untergeordnet erscheinen.

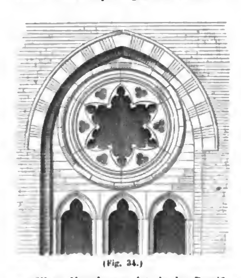
Die Dächer des Hauptschiffes sowohl als der Seitenschiffe sind nicht sehr steil, doch immerhin nicht so flach, dass sie nicht in einer Entfernung, in der die ganze Gruppe übersehen werden kann, noch erscheinen würden.

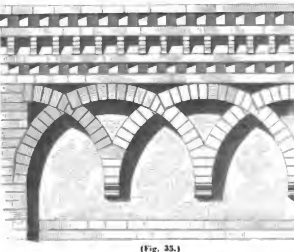
Die Theorie, dass das Dach ein nothwendiges Übel für die Architectur sei, dass man es möglichst verschwinden machen müsse, existirte im Mittelalter nicht; das Dach war nicht blos für die nordischen, sondern auch für die italienischen Begriffe ein nothwendiger Bantheil, eben so nothwendig in ästhetischer wie in praktischer Beziehung. Nur musste es eben aus diesem Grunde in Harmonie stehen mit der ganzen Bauweise. Der emporstrebende Charakter der in entschiedener Weise vertical zerlegten und gegliederten Baugruppen, so wie jener Charakter des Abgeschlossenen, gab für die nordische Bauweise eine ganz andere Höhe des Daches, als der offene freie Charakter der südlichen Bauweise mit ihren grossen Flächen. Die Forderung des Klima's nach einem hohen Dach wirkte dort nicht blos direct sondern auch indirect, indem an und für sich der ganze Charakter der Bauweise schon so gestaltet ist, dass ihm das hohe Dach nicht fehlen kann, wie er hier so gestaltet ist, dass das Dach nicht blos flacher sein kann, sondern sein muss. So wird niemand bei der specifisch italienischen Architectur ein hohes Dach verlangen, während das flache Dach überall da disharmonirt, wo, wie im Dome zu Mailand, die deutsche Eigenthümlichkeit zu viel durch die italienische hindurch schaut.

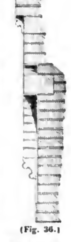
Das Querschiff, welches blos auf der Südseite in seiner Giebelfaçade sichtbar ist, ist von starken viereckigen Eckpfeilern eingefasst, die unverjüngt von unten bis oben hinaus gehen und etwas über den Giebelanfängen mit einer

flachen Abdachung versehen sind. Der Giebel, der dem Dach entsprechend ziemlich flach ist, hat einfache kleine Spitzbogen in einer Friesreihe unter seiner Schräge. Im Giebelfeld steht ein Rundfenster, welches das Innere des Dachbodens beleuchtet, darunter das grosse Spitzbogenfenster, das ins Innere des Querschiffes geht. Das Fenster, dessen oberer Theil in Fig. 34 abgebildet ist, hat dreitheiliges Masswerk; dabei sind jedoch die Trennungspfosten (Stöcke) stärker als sie bei nordischem Masswerk wären. Sie scheinen indess später eingesetzt zu sein, da ihr Profil ohne Vermittlung bei Beginn der verbindenden Spitzbogen aufhört, während das Profil dieser Spitzbogen sich an den Stöcken der Einfassung fortsetzt. Diese verbindenden Spitzbogen haben tiefe zurückliegende unprofilirte Nasen und sind aus Steinplatten ausgemeisselt. Der Raum über diesen kleinen Spitzbogen ist ausgemauert und in mehrfach der Eckpfeiler des halben Giebels, haben ebenfalls vorspringende Eckpfeiler, neben denselben jedoch an jeder Polygonseite noch einen kleinen Pfeiler oder Lesenenstreifen, der sich oberhalb mit dem Bogenfries verbindet und so einen organischen Anfang desselben vermittelt.

Diese Bogenfriese, denen der Seitenschiffe ähnlich, bestehen aus durchschneidenden, halbe Ziegel breiten Kreisbogen (Fig. 35 und 36), deren Schenkel auf kleinen Steinconsolen aufsitzen. Der Grund hinter den Bogen und in deren Zwickeln ist verputzt. Über den Bogen eine Ziegelreihe, darüber ein Sägefries, über einer abermaligen Ziegelreihe eine Reihe kleiner Consolen, zu oberst abermals ein Sägefries und einige Ziegelreihen. Der oberste Theil des Gesimses über diesen Friesen, so wie der Dachansatz und die Dächer scheinen nicht ursprünglich zu sein, da sie sich nicht harmonisch anschliessen. Diese Gesimse


(Fig. 34.)


(Fig. 35.)


(Fig. 36.)

profilirter Umrahmung ist ein den Rundfenstern des Mittelschiffes ähnliches Masswerk in eine kreisförmige Öffnung eingesetzt. Es ist ebenfalls ein sechseckiger Stern aus sechs Spitzbogen mit zurückliegenden unprofilirten Nasen, die Spitzen mit Kleeblättern eingefasst, in den Zwickeln Dreipassdurchbrüche. Der Spitzbogen der Umrahmung, die in einer einfachen starken Abschrägung besteht, hat wie die Fenster des Langhauses Stein- und Ziegelconstruction.

An der Westseite des Querhauses und der Südseite des Langhauses schliesst sich in der Ecke eine kleine vierseitige Capelle mit einer kleinen flachen Apside an, die wir bei Beschreibung des Innern nicht erwähnt haben, da sie nichts Bemerkenswerthes darbietet. Im Äusseren hat sie eine Leseneneinfassung und einen Bogenfries aus Ziegeln.

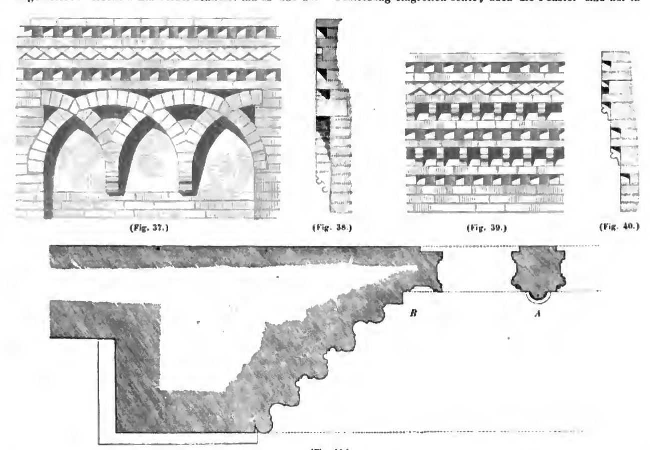
An der Ostseite des Querschiffes schliesst sich ein halber Giebel an, ebenfalls mit Spitzbogenfries wie der Giebel des Querschiffes, der das Dach des kleinen Chorquadrates abschliesst, das sich unmittelbar in die Dächer der Apsiden fortsetzt. Diese letzteren, etwas niedriger als haben eine bedeutende Höhe, dagegen nur geringe Ausladung, wie es die Eigenschaften des Ziegels mit sich bringen. Sie bilden eine ernste hohe Stirne um das Gebäude, nicht einen weit ausgeladenen Hutrand. Diese Gesimse, die in Italien aus früherer Periode und theilweise auch aus späterer (wenn man die Fortsetzung dieser Bogenfriese im XV. Jahrhundert nur als einfache Fortsetzung der älteren betrachtet und so auf Rechnung des XIII. Jahrhunderts setzt) sich häufig in ähnlicher Form finden, kommen auch in den romanischen Ziegelbauten des nördlichen Deutschlands ganz ähnlich vor [1]). So z. B. an der Kirche zu Jerichow in der Altmark Brandenburg. Nur sind hier, wie der ganze Massstab ein anderer ist, auch die Masse der Gesimse kleiner, und die Bogenfriese bestehen aus einzelnen kleinen Steinen, die, in die Wand eingemauert, ihre schmale Seite zeigen.

Die Fenster der kleinen Apsiden sind einfache Rundbogenfenster, die auffallend tief unten ihren Platz haben.

[1]) Vgl. des Verfassers Werk: Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter, Taf. XIII, so wie Mittheilungen der k. k. Central-Commission III. Jahrg. Seite 34.

Ähnlich ist die Architectur der mittleren grösseren Chornischen; stärkere Pfeiler fassen die Ecken ein; Bogenfriese auf geputztem Grund in Verbindung mit Sägefriesen, Consolenreihen und schmalen Lesenenstreifen in den Ecken neben den Pfeilern gliedern die Wand, einfache tief stehende Rundbogenfenster durchbrechen sie.

Das Chorschlusspolygon ist niedriger als der Chorraum, der seinerseits wieder niedriger ist als das Querschiff, so dass sich sein Dach noch unterhalb des Dachrandes des Querschiffes giebelförmig daran anschliesst. Die Seiten dieses Chorraumes sind unter dem Dachrande ebenfalls mit Bogenfriesen versehen. Ein Giebel schliesst ihn ab und hat über dem Dache der Apside zwei kleine, von einem grossen Bogen umfasste Rundbogenfenster. Über der einen Apside steigt der Thurm ohne Verjüngung in die Höhe, von Ecklesenen eingefasst und an jeder Seite noch durch zwei Zwischenlesenen untertheilt. Er ist in mehrere Stockwerke abgetheilt, bei denen die Lesenen durch Bogenfriese, in Verbindung mit Säge- und Rautenfriesen (Fig. 37 und 38) verbunden sind, hat jedoch nur ganz kleine, so zu sagen unsichtbare Schlitze, die Licht ins Innere bringen, und nur im obersten Stockwerke an jeder Seite je drei auf doppelt hinter einander stehenden Säulchen gestützte Rundbogenöffnungen. Ein lebhaft bewegtes Gesimse ohne Bogenfriese (Fig. 39, 40) umgibt den Thurm oberhalb derselben. Über diese Gesimse ist eine Reihe grosser neuerer Consolen, die eine ausgeladene Brüstung tragen, welche einen Umgang rings um die achteckige Pyramide abschliesst.



(Fig. 37.) (Fig. 38.) (Fig. 39.) (Fig. 40.)

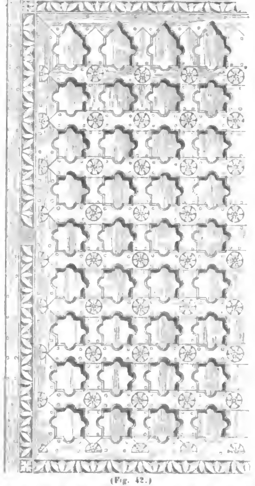
(Fig. 41.)

Das Äussere der Sacristei ist in Übereinstimmung gebracht mit dem des Chorschlusses, doch ist dasselbe, wie der grösste Theil des letzteren, gar nicht zugänglich. Auch die Nordseite ist nur vom Kreuzgange aus zu sehen. Sie ist der Südseite ähnlich. Die Westfaçade, die im Jahre 1428 erbaut ist, ist unvollendet geblieben. Sie zeigt blos das rohe Mauerwerk mit Verzahnungen, in die eine äussere Bekleidung eingreifen sollte; auch die Fenster sind nur in dieser Weise hergestellt. Nur das Portal ist zur Ausführung gekommen. Es besteht aus zwei grossen Thüröffnungen von 17 Fuss Höhe, jede 8 Fuss $4^1/_2$ Zoll breit. Ein Mittelpfosten mit einer gewundenen Säule trennt sie. Sein Profil ist in Figur 41 *A* gegeben.

Ihm entspricht an der Einfassung ein Pilaster (Fig. 41 *B*) in ähnlicher Gliederung. Über dem weit ausgeladenen Capitäl der Säulen steht eine Statue der Madonna. An der Mitte der Säule, auf einer kleinen Console, steht Dominicus, an den zwei Seiten des Mittelpfeilers je ein Ordensheiliger, von denen der eine das Modell einer Kirche auf dem Arme trägt. Über den Capitälen der Pilaster an der

Einfassung stehen die h. Anastasia und die h. Katharina unter kleinen Baldachinen. Über diese Pilaster und den Mittelpfeiler legt sich ein mit reicher Umrahmung gegliederter Sturz herüber. Über jeder Thüröffnung ist der Sturz in drei Theile getheilt und enthält sechs Reliefdarstellungen der Verkündigung, Geburt des Herrn, Anbetung der drei Könige, Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung.

Über die Stürze sind zwei Spitzbogen nach dem Mittelpfeiler zu gespannt, und ein grosser, in mehreren Absätzen reich gegliederter Spitzbogen umrahmt das Ganze. Die Fig. 41 gibt das Profil dieser Portaleinfassung. Sie besteht aus wechselnden Lagen von schwarzem, weissem und rothem geschliffenem Marmor. Ein Kämpfergesimse, das über



(Fig. 42.)

die einzelnen Wulste hervortretende Capitäle bildet, hat ganz romanische Motive im Ornament. In den drei Flächen über dem Portale, den zwei kleinen Bogenfeldern über jedem Sturze und dem grossen Felde darüber befinden sich ausgezeichnete Fresken, die dem Stephano da Zevio (einem kleinen Orte bei Verona) zugeschrieben werden.

Das mittlere oben stellt die heil. Trinität dar; Gott Vater, auf reichem gothischen Thronsessel sitzend, hält den gekreuzigten Sohn vor sich. Auf seiner Brust schwebt der heil. Geist. Oben in den Ecken anbetende Engel, zur Seite der Trinität die beiden Fürbitter Maria und Johannes der Täufer knieend.

Auf dem einen untern Bilde, zur Linken des beschriebenen, kniet eine Anzahl Dominicaner unter Vortritt eines grösser gezeichneten Ordensheiligen, der die Fahne schwingt (heil. Dominicus). Auf dem Bilde rechts kniet eine Anzahl Laien, unter Vortritt eines gleichfalls grösser gezeichneten heil. Bischofs, der die Fahne schwingt. Derselbe soll Bischof Norandino darstellen, unter dem, wie Eingangs erwähnt wurde, die Dominicaner nach Verona kamen. Diese prachtvollen Bilder machen den Hauptschmuck des Portales aus, das, da die Mauer nicht sehr stark ist, seiner tiefen Leibung wegen, einen aus der Fläche heraustretenden Vorbau bildet, der mit einem flachen Giebel abgeschlossen ist.

Die Thüröffnungen haben noch die interessanten alten Thürflügel. Dieselben bestehen aus einem Gerüste sich überkreuzender Bohlen, die eine Art weitmaschiges Gitter bilden.

Die Bohlen sind zwischen je zwei Kreuzungspunkten kreisförmig ausgeschnitten, so dass das Gitter eine lebhaft bewegte Zeichnung erhält (Fig. 42). Auf den Kreuzungspunkten sind kleine Rosetten eingestochen. Ähnliche eingestochene Ornamente bilden einen Rahmen rings um die Flügel, der sich in der Mitte der Höhe wiederholt, wo das Gitterwerk durch einen breitern Stab unterbrochen ist. Eine Lage Bohlen dicht neben einander schliesst das Gitterwerk ab. Die Nägel, mit denen dasselbe an die Bohlenlage befestigt ist, sind in regelmässiger Zeichnung eingeschlagen und vervollständigen so das Muster.

Die Thürbänder sind zwischen dem Gitterwerke und der obern Bohlenlage eingelassen.

Ähnlich construirte Thüren, die sehr einfach herzustellen sind und eine äusserst günstige Wirkung machen, finden sich auch am Niederrhein, in Belgien und im nördlichen Frankreich, theilweise aus weit älterer Zeit als die hier vorliegenden; diese vorliegenden Thüren sind aber nicht blos als schöne Muster an und für sich interessant, sondern auch, weil sie die Ausschmückung dieser in so mancher Beziehung interessanten Kirche vervollständigen und sich in schönster Harmonie mit allem befinden.

Wenn wir aber uns die alten Werke als Muster für unsere eigene künstlerische Thätigkeit nehmen, so ist vor allem auf Harmonie aller Theile der Anlage und Durchführung der eigentlichen Construction, so wie der Ausstattung zu sehen.

In Rücksicht aber auf die meist beschränkten Geldmittel ist auch das Augenmerk auf Werke zu richten, die nicht so reich angelegt sind, dass wir eine vereinfachte Modification nöthig hätten, sondern die schon an und für sich so angelegt sind, dass ihre Herstellung in gewöhnlichen Fällen ermöglicht ist.

Archäologische Notizen.

Rafael's „Apollo und Marsyas".

In den letzten vierzehn Tagen des eben abgelaufenen Monats war in den Sälen der Gallerie der hiesigen Akademie der bildenden Künste das allen Freunden der Kunst wenigstens durch die vielen kritischen Berichte bekannte Gemälde Rafael's „Apollo und Marsyas" ausgestellt, welches ein Eigenthum des englischen Kunstkenners Herrn Morris Moore ist. Dieses auf Holz gemalte Bild von 39 Centim. Höhe und 29 Cent. Breite wurde im März 1850 aus der Sammlung des Herrn Duroveray durch Herrn Morris Moore in einer öffentlichen Licitation, in der es als ein Werk des Andrea Mantegna feil geboten wurde, erstanden. Dass es dem genannten Paduaner Künstler nicht zugehören könne und eben so wenig dem Benedetto Montagna zugeschrieben werden darf, liegt für jeden klar am Tage, der nur einigermassen mit den Manieren dieser beiden Künstler vertraut ist. Herr Morris Morre erkannte in dem genannten, Apollo und Marsyas, ein Werk des Rafael.

Wie dieses Werk nach England gekommen sei, darüber liegt wohl nichts absolut Gewisses vor. Man weiss nur so viel, dass es im verflossenen Jahrhundert ein bekannter englischer Kunstfreund, John Barnard, besessen hat, dessen Gallerie im Jahre 1787 zu Greenwood veräussert wurde. Es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass dieses Gemälde zu jenen gehöre, welche entweder Rafael dem Taddeo Taddei in Florenz geschenkt oder vom Herzoge von Urbino dem Könige Heinrich VII. von England als Gegengabe für die Verleihung des Hosenband-Ordens zugeschickt wurde. Ohne in die Kritik dieser historisch-antiquarischen Notizen einzugehen, die in voller Weitläufigkeit in den Berichten Delaborde's in der „Revue des deux Mondes", Gruyer's in der „Gazette des beaux arts" und in einer Broschüre Batté's entwickelt sind, bemerken wir blos, dass dieser Rafael Gegenstand von vielfachen literarischen Streitigkeiten gewesen ist, die mit einer Bitterkeit und Leidenschaftlichkeit geführt wurden, welche die ruhige Einsicht in die Schönheit des Werkes selbst vielfach getrübt haben. Wo es sich um die Echtheit oder Unechtheit des Werkes selbst handelt, sehen wir sehr häufig im Kreise der Künstler und Kunstkenner eine Aufregung hervortreten, welche diese in ihren Aussprüchen oft über das Mass des Schicklichen weit hinaus führt. Unsere Aufgabe ist es nicht, diesen auf das Gebiet der Persönlichkeit hinübergreifenden Kampf, wie er in deutschen, französischen und englischen Blättern geführt wurde, auf österreichischen Boden zu verpflanzen, auch sind wir nicht gewillt, jene Männer, welche für Kunst und Kunstwissenschaft Bedeutendes geleistet haben, desswegen für geringer zu achten, weil sie eine unserer Meinung nach irrige und von derselben abweichende Ansicht ausgesprochen haben. Wir geben diesmal unser Urtheil nur mit wenigen Worten, uns vorbehaltend, auf den „Apollo und Marsyas" und die durch Herrn Morris Moore entdeckten Michel-Angelo's ausführlicher zurückzukommen.

Wir halten das Werk für ein echtes Werk Rafael's, ausgestattet mit allen jenen inneren Vorzügen, mit denen der grosse Urbinate seine Werke geschmückt hat. Unter allen Namen, welche aus diesem Anlasse genannt wurden, Mantegna, Montagna, Timoteo della Vite, Bern. Pinturicchio und wie sie alle weiter heissen mögen, hält keiner bei näherer Untersuchung die Prüfung aus. Bei keinem dieser Künstler ist die Vermählung des christlichen Geistes der florentischen Schule mit dem Geiste der Antike, der verjüngernd und belebend die florentinische Renaissance des XV. Jahrhunderts durchdrungen hat, in so glänzender Weise vollzogen worden, als auf diesem Bilde. Während die Gestalt des Apollo von der reinen Schönheit der Antike umflossen ist, athmet die ganze Figur Apollo so wie Marsyas jene zarte und feine Empfindung für das Leben, welche der inneren Empfindung, dem Gemüthe der Künstler entspringt und welche die romantische Kunst des Mittelalters von der classischen des Alterthums scheidet. Das Studium der Antike, das der Natur und ein sichtbares Bestreben, auch in der Technik etwas Vollkommenes, der Wahrheit der Natur und der Schönheit der Antike vollkommen Genügendes zu leisten, treten in diesem Bilde so sichtbar und mit so auffälliger Jugendlichkeit hervor, dass man sich bei einiger aufmerksamer Betrachtung leicht wird überzeugen können, dass man es mit dem Werke eines 22 oder 23jährigen genialen Jünglings zu thun hat.

Die Composition, angeordnet wie ein Relief, stellt den Apollo und Marsyas gegenüber und gibt der stehenden Figur des Apollo mit dem wallenden goldenen Haar, die jugendliche Schönheit der Formen, gegenüber dem sitzenden Marsyas mit dunklem Colorite, kurz geschorenen Haaren, der mit einer kräftigen aber weniger schönen Körperbildung ausgestattet ist. Marsyas spielt die Flöte; die Finger bewegen sich mit feiner Naturwahrheit nach dem Tone, den Marsyas anschlägt; während Apollo mit siegessicherem Bewusstsein zuhört, müht sich der arme Marsyas ab, seiner Aufgabe gerecht zu werden.

Das Colorit selbst, weiter vorgerückt als es in dem Sposalicio der Brera von 1504 der Fall, ist wärmer und lebendiger als es bei vielen Werken Rafael's zwischen 1513 und 1520 sich vorfindet, stimmt ganz zu dem Charakter der florentinischen Schule des ersten Jahrzehends im XVI. Jahrhundert.

Die Landschaft trägt bis in die Details, die Berge, die Blumen, die Bäume denselben Rafael'schen Charakter, welchen mehrere Gemälde aus derselben Zeit, Madonnenbilder, wie die Grablegung der Gallerie Borghese zeigen. — Die Authenlität des Bildes wird noch insbesondere durch mehrere Handzeichnungen unterstützt, von denen die berühmteste im Besitze der Akademie von Venedig, früher irrthümlich am Rande mit dem Namen Benedetto Montagna's bezeichnet wurde.

Wien, Ende Jänner.

R. v. Eitelberger.

Über die Kärntensche Familie von Weispriach.

Die Haupt- und Stadtpfarrkirche St. Georg in Pettau, Steiermarks ältester Stadt, die von 851—1543 dem Erzstifte Salzburg unterthan war, hat innen und aussen an ihren Mauern mehrere interessante Grabsteine. Zu diesen zählen wir den Gruftdeckel der am 13. December 1400 verstorbenen Gattin des Andreas von Weispriach, deren Namen wir nicht zu ermitteln vermögen.

Die Herren von Weispriach gehören zum alten Adel Kärntens und waren durch Verehelichungen mit gleichedlen Geschlechtern, wie mit den von Apfaltern, Auersperg, Eckh, Gaisruck, Gradenecker, Hohenwart, Kreigh, Lamberg, den Liechtenstein in Tirol, Polheim, Sauran, Trautson, Volkenstorf, Zinzendorf, etc. verwandt. Nach Gabriel Bucelin [1]) war des genannten Andreas Ehe kinderlos. Dessen Bruder

---

[1]) Nach Bucelini Germania topo-chrono-stemmatograph. Francof. 1672, Tom. III, 253 Stammtafel, die mit Vorsicht zu benützen ist.

Burkard I. von Weispriach kaufte ein Haus am Berg zu Bleiburg, das ihm Herzog Friedrich am 26. November 1427 verlieh. Er war mit Anna, Tochter Wilhelm's von Liechtenstein von Carneid verehelicht. Auch sein Bruder Niklas von Weispriach, den wir im Jahre 1436 als Pfleger zu Velsperg finden, kaufte mehrere Lehengüter von Hildebrand Firmianer etc., die ihm derselbe Herzog am 10. Jänner 1429 und 10. August 1430 verlieh [1]).

Burkard's I. gleichnamiger Sohn Burkard II., im Schlosse zu Weispriach bei Villach geboren, in den gesetzlichen und theologischen Disciplinen gelehrt, kam nach Rom, ward apostolischer Notar und erwarb als solcher die Gunst des Papstes Nikolaus V. († 1455), erlangte hierauf die Würde des Propstes zu Salzburg, reiste mit anderen unter dem Charakter eines kaiserlichen Gesandten zu Papst Pius II., um ihm zur Erhebung zum Pontificate Glück zu wünschen. Auch kam er im Namen seines Erzbischofs Sigmund von Volkenstorf, eines Neffen der Benigna von Volkenstorf, die mit Hannsen von Weispriach vermählt war, zum Congresse in Mantua, den derselbe Papst daselbst hielt, und ward von ihm zu Viterbo am 5. März 1460 zum Cardinal erhoben.

Am 16. November des folgenden Jahres folgte er dem Erzbischof Sigmund auf dem Stuhle des heil. Rupert und starb mit dem Rufe eines Wohlthäters seiner Kirche am 16. Februar 1466 [2]).

Johann Sigmund von Weispriach, des Cardinals Bruder, war auch Herr zu Forchtenstein und Hornstein in Ungarn, zu Scharfeneck, Schwarzenbach und Katzelsdorf bei Wiener-Neustadt und stiftete im Jahre 1462 das Kloster der Franciscaner bei St. Radegund zu Katzelsdorf, wo er am 26. Juli 1479 starb und in seiner Stiftung die Ruhestätte fand. Seine Hausfrau Barbara Schweinpeckhin zum Haus (im Lande ob der Enns) gebar ihm die Söhne Ulrich, Balthasar und Andreas.

Balthasar von Weispriach machte 1452 den Römerzug zu Friedrich's III. Kaiserkrönung und Vermählung mit Eleonora, k. Prinzessin von Portugal, und wurde mit vielen andern Edelleuten auf der Tiberbrücke am 19. März zum Ritter geschlagen (vgl. von Hoheneck III, 140).

Kaiser Fridrich III., der am 25. Juli 1458 dem Grätzer Bürger Balthasar Eckenberger, dem Ahnherrn dieses von K. Ferdinand II. am 31. August 1623 in den Reichsfürstenstand erhobenen und 1717 erloschenen Geschlechtes, dann am 11. Sept. 1459 seinem Rathe und Gespan zu Pressburg Andreas Baumkircher bis auf Widerruf zu münzen erlaubt hatte, überliess auch ddo. Wiener-Neustadt am 30. Dec. 1460 seinem Rathe Andreas Weispriacher das Schlagen der Münze in Kärnten und Krain bis auf Widerruf [3]). Bei dem Leichenbegängnisse desselben Kaisers († 18. August 1493) in Wien, an dem auch der Provinzial-Adel der österreichischen Erblande Antheil nahm, trug wegen der Herrschaft Portenau David von Weispriach, ein Vetter des Vorigen, den Helm (s. Fugger S. 1077).

Balthasar und Andreas scheinen ehe- und kinderlos gestorben zu sein; Ulrich der Ältere setzte das Geschlecht

[1]) Chmel's Geschichte K. Friedrich's IV. Hamburg 1840. Bd. I, 174, 485, Nr. 24. Ferner S. 486, 490 und 601.

[2]) Memorie storiche de' Cardinali della santa romana Chiesa da Lorenzo Cardella. In Roma 1793. Tom. III, 142. Cf. Hansiz, Germania sacra II, 514.

[3]) Vgl. Chmel's Regesten K. Friedrich's III. Wien 1840. Bd. II, Nr. 3617, 3744 und 3847, und meine Mittheilungen in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, Bd. CXXIII, im Anzeigeblatte S. 11.

fort und erzeugte mit Gertrud von Hohenwart die Söhne Ulrich den Jüngeren und Georg, Johann und die Tochter Signna [1]), die sich mit Augustin von Khevenhüller verehlichte. Ulrich bekam bei der Theilung die Güter in Kärnten, starb aber wie sein Bruder Georg kinderlos. Einer der Ulriche, Freiherr von Kobelsdorf, beschloss seine Tage am 20. Jänner 1476 und ruht in Katzelsdorf

Nach Fugger's sogenanntem Ehrenspiegel S. 1281 lebte um diese Zeit Andreas von Weispriach (wohl ein Jüngerer als der Vorgenannte münzberechtigte), der die Festung Gradisca, welche die Venetianer in ihrem Kriege mit K. Maximilian I. 1511 belagerten, mit dem Grafen Christoph von Frangepan und Modrusch (nicht Madruz), Wolfgang von Lamberg, Konrad von Fladnitz und andern Hauptleuten tapfer vertheidigte.

Eine Barbara von Weispriach, mit Franz Grafen von St. Georgen und Pösing (in Ungarn) vermählt, war eine der Taufpathinnen der am 13. August 1532 gebornen Erzherzogin Magdalena, wie auch des am 15. April 1538 gebornen und am 23. März 1539 gestorbenen Erzherzogs Johann; ihr Gemahl war Pathe des am 1. August 1527 in Wien gebornen Erzherzogs und nachherigen Kaisers Maximilian II. [2]).

Johann der Jüngere, Ulrich's und Gertrud's v. Hohenwart Sohn, besass die österreichischen und ungarischen Güter, erschien im Herrenstande auf dem Landtage zu Wien am 14. November 1524, wie auch am 12. Nov. 1528 und 14. September 1530 und war zu derselben Zeit auch mit Karlstetten und Toppel im Viertel ob dem Wiener Walde begütert. Er kaufte 1546 die dem Grafen Christoph von Rogendorf gehörige Herrschaft Guntersdorf, die Güter Wülfersdorf und Schöngrabern und verzichtete freiwillig 1544 auf die ihm verschriebene Schermung.

Nach dem landständischen Archive wurde auf K. Ferdinand's I. Befehl vom 5. Juni 1549 Hannsen von Weispriach, Freiherrn, Schloss und Herrschaft Güns auf Lebenszeit zu geniessen, pfandweise verschrieben. Im Jahre 1552 erlangte er auch die Herrschaft Eisenstadt pfandweise inne zu haben, jedoch soll er im folgenden Jahre diese seinem Schwiegersohne Maximilian, Herrn von Polheim, dem sie derselbe Landesfürst verkaufen will, abtreten.

Hanns von Weispriach, Freiherr von Kobelstorf, war nach Baron von Hoheneck I, 140 mit Barbara Frau von Loigney, nach Andern Laynin genannt, der Königin Anna von Ungarn (d. i. Königs Ferdinand I. Gemahlin) Oberhofmeisterin Tochter, vermählt und starb am 5. Mai 1571. Er hinterliess von seiner Hausfrau († 7. April 1556) die Töchter: Susanna, Esther und Judith, die sich in die österreichischen Güter theilten.

Susanna war vermählt mit Christoph Freiherrn von Teufel zu Krottendorf, K. Ferdinand's I. und Maximilian's II. Rathe, der laut des Epitaphs zu Winzendorf am 1. April 1570 gestorben ist. Sie ererbte Guntersdorf und das Gut Katzelsdorf, und so gelangte die Veste Guntersdorf an das Geschlecht der Freiherren von Teufel. Im Jahre 1590 erkaufte sie die Herrschaft und Veste Pütten von der kaiserlichen Hofkammer.

Sie hatte neun Kinder geboren und starb als die Letzte ihres Geschlechtes am 23. September 1590, wie ihr Grabstein zu Winzendorf nach Maximilian Fischer in der kirchlichen Topographie Österreichs, Bd. XII, S. 89 angibt.

[1]) Nach Bucelin III, 253, war sie die Tochter Ulrich's, Bruders des Cardinal-Erzbischofs Burkard

[2]) Meine Mittheilungen über K. Ferdinand's I. Kinder in Wilh. Ridler's österreich. Archiv. Wien 1831. Nr. 139, S. 552.

Esther war nach Wissgrill V, 284 vermählt mit Johann Freiherrn von Kreigh oder Kreyg, aus einem alten Kärntenschen Geschlechte, das auch in Böhmen Besitzungen hatte und dem Litschau und Reizenschlag in Niederösterreich gehörte. Sie war schon im Jahre 1564 Witwe und hatte als Weispriachische Miterbin Antheil an der Pfandschaft Wildeneck im Lande ob der Enns, starb am 10. Juli 1575 und ruht in Katzelsdorf (cf. Placidi Herzog Cosmographia Franciscana. Coloniæ 1740. p. 426).

Judith von Weispriach war vermählt mit Maximilian Freiherrn von Polheim und Wartenburg, der K. Maximilian's II. Rath, Kämmerer und Hatschier-Hauptmann gewesen, aber am 20. April 1570 gestorben ist. Sie übernahm von ihm die Vesten Scharfeneck, Mannerstorf, den Schwarzenbach und starb am 15. Jänner 1578, eine Mutter von sieben Töchtern und einem Sohne; beide ruhen nach Hoheneck II, 141, zu Katzelsdorf.

Auch Judith war zur neuen Lehre geneigt, wie aus dem eigenhändigen Schreiben der Königin Katharina von Polen [1]), ddo. Linz am 16. October 1568 an diese verehlichte Frau von Polheim erhellet, die sich entschuldigt wegen der Schwäche ihres Mannes sie zu besuchen und sie bittet die Bibel zu lesen, worauf die Königin antwortet, dass diese ihre tägliche Übung sei, und macht sie auf den Spruch des Apostel Paulus aufmerksam: Da jeder Mensch sich seines Berufs halten soll, so ist mein und dein Beruf nicht, dieselbe nach unserm Bedünken zu beurtheilen, sondern das Lehren gehört denen zu, welche von Gott den Beruf haben. Derohalben rath ich dir und mir, wir bekümmern uns nicht um die Sachen, welche uns nicht befohlen sind, sondern halten uns nach der Lehre Pauli, dass wir in Stille hören und die Haushaltung in die Hand nehmen, soweit den Weibern gebührt, das habe ich dir zu gnädiger Antwort auf dein Schreiben nicht wollen verhalten.

Nachdem der Mannsstamm der von Weispriach erloschen war, erlaubte nach den Adelsacten K. Maximilian II. am 10. Jänner 1572 den Freiherren von Khevenhüller deren Wappen mit dem ihrigen zu vereinigen, da ihre Grossmutter Siguna, wie oben gesagt, bei Wissgrill V, 77, Margaretha genannt, eine geborne von Weispriach gewesen. Dieses Wappen ist bei Wissgrill V, 101 beschrieben. Auffallend ist daher die Angabe bei Pater Placidus Herzog S. 427, dass am St. Katharinen-Tage 1596 Andreas von Weispriach, Freiherr von Kobelstorf, gestorben und zu Katzelsdorf begraben sei, da doch bei Verleihung des Weispriachischen Wappens an die Freiherren v. Khevenhüller jenes Geschlecht ausdrücklich als erloschen genannt wird. Es dürfte ein älterer Andreas gemeint und ein Irrthum von Seite des Abschreibers begangen worden sein.

Joseph Bergmann.

Die Kirche zu unserer lieben Frau in Waasen bei Leoben.

Am linken Ufer der Mur liegt die zur obersteirischen Stadt Leoben gehörige Vorstadt Waasen mit ihrer alterthümlichen Kirche, der Mutter Gottes geweiht.

Sie wurde in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts von einem gewissen Konrad von Gleimek gestiftet, bereits nach wenigen Jahren zur Pfarre erhoben und 1187 wegen der Besetzung an das Benedictiner-Stift Admont übertragen. Zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts entstand zwischen diesem Stifte und dem Nonnenkloster zu Göss ein Streit wegen des Patronatsrechtes über diese Kirche, welcher mittelst eines Vergleiches zu Gunsten des Letzteren beendigt wurde, und es erscheint auch dieses Recht in der Bestätigungsbulle des Papsten Gregor IX. (1230) über die Besitzungen des Nonnenstiftes ausdrücklich erwähnt.

Von dieser Zeit an lässt sich der Bestand der Kirche mit Sicherheit verfolgen und man findet zu wiederholten Malen Erwähnung von derselben; so befindet sich auf einer Goesser Stiftsurkunde von 1338 ein Pfarrer s. m. v. zu Leoben als Zeuge; im Jahre 1441 wird die Frauenkirche am Waasen in einem Goesser Freibriefe an den Leobner Bürger, Hans Schenkh benannt.

Obwohl am Triumphbogen die Jahreszahl 1160 sichtbar ist, so kann sie doch gewiss nicht für den gegenwärtigen Baubestand massgebend sein, welcher dem Baucharakter noch in der zweiten Hälfte des XIV. Jahhunderts und zwar in zwei Bauperioden stattgefunden haben mag, denn jedenfalls ist der Chor älter als das Schiff.

Die Kirche ist von Westen nach Osten situirt, ringsum frei und durchaus im einfach gothischen Style erbaut. Sie besteht aus dem Schiffe und dem Presbyterium, hat eine Höhe von 7° und eine Länge von 17°, wovon 10° auf das Schiff kommen. Das Schiff ist 5° breit, und besteht aus vier Gewölbejochen. Die birnförmigen Rippen des spitzbogigen Gewölbes ruhen auf sechseckigen Halbsäulen mit schönen Laubcapitälen. Diese Halbsäulen ziehen sich an der Wand bis zur Fenstersohlbank herab und laufen daselbst in eine stumpfe Spitze aus. Im Gewölbe verschlingen sich die Rippen in Form kleiner Rauten. Mit Ausnahme eines kleinen Fensters an der Nordseite befinden sich alle anderen Fenster des Schiffes auf der Südseite, sie sind dreitheilig, und unter dem reichlich vorkommenden Masswerke zeigt sich bereits einige Male die Fischblasenform angewendet. Der Musikchor ruht auf 6 Säulen, hat die Grösse eines Gewölbjoches und ist mit dem gothischen Charakter der Kirche im höchsten Widerspruche.

Das Presbyterium, welches im Niveau des Fussbodens um zwei Stufen, aber auch im Gewölbe etwas höher ist, als das Schiff, besteht aus zwei Gewölbjochen und aus dem fünfseitigen Chorschlusse. Dasselbe hat eine Länge von sieben Klafter und ist in beiden Gewölbejochen 5°, im Polygon jedoch nur $4^1/_2$° breit. Die in Vergleich mit denen des Schiffes stärker profilirten Rippen des spitzbogigen Kreuzgewölbes, welches in den beiden Durchkreuzungspunkten der Rippen schmucklose Schlusssteine zeigt, ruhen auf cylinderförmigen Halbsäulen, die sich an den Wänden bis zur Fensterhöhe herabsenken und sodann in einer bis zur Fenstersohle sich verlängernden scharfen Spitze verkröpfen. Die Capitäle der Halbsäulen sind ohne Besonderheit. Der Triumphbogen wird durch die Vereinigung dieser Halbsäulen gebildet, wovon die beiden äusseren als Gurtenträger für die angrenzenden Gewölbejoche dienen, der mittlere aber die Bogengurte selbst.

Die beiden Gewölbejoche des Presbyteriums haben keine Fenster, wohl aber der um eine Stufe höher gelegene Chorschluss, und zwar je eines in jeder der fünf Seiten. Sie sind dreitheilig und zeigen den Drei- und Vierpass im Masswerk. Unter diesen Fenstern läuft ein kleines Spitzbogenfries herum.

Den Hauptschmuck der Kirche bilden die zwei Chorschlussfenster mit herrlichen Glasmalereien. Es waren damit früher alle fünf Fenster geschmückt, doch wurden drei davon vor einigen Decennien aus der Kirche entfernt, und anderweitig verwendet. Diese Fenster stammen aus der 2. Hälfte des XIV. Jahrhunderts und wurden von der Familie der Timmerstorfer

[1]) Katharina, Tochter K. Ferdinand's I., geboren 1533, war im Jahre 1553 mit Sigmund II. August König von Polen vermählt, verliess aber dieses Land und lebte meist in Linz, wo sie am 28. Februar 1572 starb. Sie ruht im Stifte zu St. Florian.

gestiftet. Die dreitheiligen Fenster bilden 27 Felder, wovon je zwei unter einander mit Figuren und Eines darüber mit Baldachinen geziert ist. Auf der Epistelseite zeigen sich achtzehn Bilder aus dem Leben des Heilandes, auf der Evangelienseite Heiligenbilder und zu unterst der Donator und seine Gattin. Ersterer ist ganz gerüstet mit einem gelb und blauen Waffenrocke angethan, das durch eine gezierte Linie horizontal getheilte, ledige Wappen ist oben gelb, unten blau signirt.

Die Fenster prangen noch gegenwärtig im höchsten Farbenglanz; die Teppichmuster, welche den Bildern als Hintergrund dienen, so wie die einzelnen Glastücke im Masswerke zeigen grosse Mannigfaltigkeit und sind von bedeutender Schönheit, auch wurden sie in neuester Zeit auf sehr gelungene Weise restaurirt, und die wenigen fehlenden Stücke ergänzt.

Das Äussere der Kirche hat den grössten Theil seines Schmuckes, der in der Façade bestand, eingebüsst, denn das Portal musste einem Holzvorbau weichen, das Radfenster hat gegenwärtig weder den Schmuck der farbigen Glasfenster, noch das Masswerk mehr, und den Thurm ziert jetzt eine plumpe, störende Eindachung. Die Lang- und Rückseiten der Kirche bieten nichts Auffallendes; die Mauern sind durch dreimal abgesetzte Strebepfeiler im Chor, und durch einmal abgesetzte, oben abgeschrägte Strebepfeiler im Schiffe verstärkt.

Die innere Einrichtung der Kirche stammt ganz aus der Neuzeit, doch ist der Hochaltar in gothischer Weise erbaut, und gibt im Vereine mit den dahinter befindlichen, farbigen Fenstern ein hübsches Bild. Dr. Karl Lind.

Fund eines Mithras-Basreliefs in Siebenbürgen.

Am Schlusse des dahingeschwundenen Jahres 1859 erfreute mich der eifrige Forscher und Sammler vaterländischer Alterthümer Herr Adam Váradi von Kemend aus Déva mit einem freundlichen Besuche und brachte mir, nebst mehreren Abbildungen von alten Bronzegegenständen, auch eine Photographie von einem Mithras-Basrelief, inmitten mit dem Stieropfer und mit vielen symbolischen Randfiguren, zur vorläufigen Besichtigung. Das interessante, weissmarmorne, vielleicht zu den Haus-Penaten der alten Römer in Dacien zählende Monument in Quadratform, beiläufig 8 Zoll hoch und eben so breit, hat angeblich der jetzige Besitzer Váradi von Thornburg, ungarisch Thorda genannt, aus dem alten römischen Salinum (Salzstadt), wo dasselbe im vergangenen September ausgegraben worden ist, zum Eigenthum erhalten.

Die erhaben herausgemeisselte Inschrift an dem Marmor besteht in Folgendem:

ÆEL. MAXIMVS. MILES
LEG. V. MAC. V. S. L. P.
(Aelius Maximus, Miles
Legionis Macedonicae V^{ae}
Votum Solvit Lubens (libenter) Penatibus.)?

Auf meine Aufforderung versprach Herr Váradi mit Nächstem eine Abbildung von dem Obigen an die k. k. Central-Commission senden zu wollen.

M. J. Ackner.

Die Nägelzahl an Kreuzigungsbildern.

Es wird allgemein angenommen, dass bei der Darstellung der Kreuzigung bis zum dreizehnten Jahrhunderte die Anheftung durch vier Nägel stattfindet, seit dem dreizehnten Jahrhunderte die Füsse über einander gelegt und der Leib Christi mit drei Nägeln an das Kreuz geschlagen wird. Die Zeitgrenzen, innerhalb welcher diese Wandlung des Typus vor sich ging, werden durch folgende Dichterstellen etwas genauer bestimmt.

In der „Rhythmica oratio S. Bernhardi ad unum quodlibet membrum Christi“ (Daniel, thes. hymnologicus IV, 224 und Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters I, 162) heisst es v. 11.

Clavos pedum, plagas duras
et tam graves impressuras
circumplector cum affectu.

Bei Walther von der Vogelweide (Simrock's Übersetzung, S. 143) wird unter den Martern Christi am Kreuze angeführt:

„Man schlug drei Nägel ihm durch Füsse und durch Hände“.

Während also in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts noch jeder Fuss mit einem besonderen Nagel durchbohrt von der Phantasie des Dichters geschaut wurde, hat in den letzten Jahren des Jahrhunderts oder spätestens in den ersten des folgenden schon das neue Bild der Kreuzigung sich Geltung verschafft.

A. Springer.

Correspondenzen.

Wien. Se. Excellenz der Herr Minister Graf Leo Thun hat mittelst Erlass vom 3. d. M. Sr. Excellenz dem Herrn Präsidenten der k. k. Central-Commission Karl Freiherrn v. Czoernig die hocherfreuliche Mittheilung gemacht, dass Se. k. k. Apostolische Majestät die Allerhöchstdemselben vorgelegten Publicationen der Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, nämlich den IV. Band des „Jahrbuches“ und den Jahrgang 1859 der „Mittheilungen“ zurückzubehalten und mit der Allerhöchsten Entschliessung vom 2. Jänner den Herrn Minister zu beauftragen geruht haben, der Central-Commission hiefür die Allerhöchste Anerkennung auszudrücken.

* Der Ausschuss des Alterthumsvereines in Wien hat im Monat December die Reihe der wissenschaftlichen Besprechungen und Demonstrationen für seine Mitglieder mit sehr günstigem Erfolge fortgesetzt, welche derselbe im April 1859 begonnen hat. Dieselben wurden im Gebäude der Akademie der Wissenschaften am 9. 16 und 23. December Abends 7 Uhr auf Grundlage eines vom Herrn Minist. Secretär Dr. Gustav Heider entworfenen Programmes abgehalten. Den ersten Abend eröffnete ein Vortrag des Herrn Dr. Gustav Heider über die typologischen Bilderkreise des Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf Darstellungen des Verduner Altars in Klosterneuburg und der in mehreren österreichischen Klöstern noch vorhandenen Handschriften. Zu diesem Zwecke wurden von dem Verduner Altar eine Abbildung des Herrn A. Camesina und von den Handschriften die Originale selbst vorgezeigt. Ausgestellt waren eine überraschende grosse Anzahl sehr interessanter mittelalterlicher Kunstgegenstände, theils in Originalien, theils in Gypsabgüssen und von denen mehrere Kunstwerke aus dem Schatze des Stiftes Klosterneuburg den ersten Rang einnahmen. — Am zweiten Abende hielt der fürstl. Liechtensteinische Bibliothekar J. Falke einen Vortrag über die Entstehung und Entwickelung der Volkstrachten mit besonderer Rücksicht auf Deutschland. Nebstbei waren ausgestellt eine Reihe Kirchengewänder der romanischen und gothischen Kunstepoche, eine Serie von ganz vorzüglichen Copien mittelalterlicher Miniaturen,

welche Herr Reiss für sein in der Herausgabe begriffenes Missale Romanum anfertigen liess, und ein Exemplar einer wallachischen Volkstracht. An Letztere, sowie an die Kirchengewänder, knüpfte Herr Ingenieur A. Essenwein erläuternde Bemerkungen über die Technik der alten Weberei und Sammtfabrication. Am dritten Abende hielt Herr Professor von Eitelberger zwei Vorträge über den Diocletianpalast und die Porta aurea in Spalato und über alte Spielkarten. Zur Erläuterung des ersteren wurden Photographien des Objectes und zur Erklärung des letzteren Vortrages eine Serie höchst interessanter Spielkarten vorgezeigt. Unter den übrigen ausgestellten Gegenständen bemerken wir die Gemälde von van Eyk und Hemling, byzantinische und gothische Vortragkreuze und die Copie einer Abbildung des Leichenzuges von Erzherzog Karl von Steiermark, in deren Besitze sich Seine Excellenz Herr Graf Wickenburg befindet. — Die Vorträge von den Herren Dr. Gustav Heider und J. Falke, dann jener des Herrn Prof. von Eitelberger über die Porta aurea in Spalato wurden in der Wiener Zeitung veröffentlicht und hiernach in Separatabzügen an die Mitglieder des Alterthumsvereines vertheilt. Der Vortrag des Herrn Prof. von Eitelberger über alte Spielkarten wird in diesen Blättern zur Veröffentlichung gelangen.

Oberpettau. Die Pfarrkirche zu Pettau, welche im Style des späten XIV. Jahrhunderts erbaut ist (vergl. K. Haas: „Mittelalterliche Kunstdenkmale von Steiermark“ im II. Bd. des Jahrbuches S. 224), wurde einer Restauration unterzogen.

Die Restaurirung erstreckte sich über den ganzen inneren Kirchenraum mit Ausnahme der Wände des Presbyteriums, welche erst im Jahre 1816 mit den Scenen aus der Apostelgeschichte, den Empfang des heiligen Geistes vorstellend, bemalt wurden. An der Seitenthür zur Linken des Hauptportals wurde durch Abgrabung der Erde die horizontale Ebene gleich dem Haupteingang gewonnen und hiedurch 6 Stufen in die Kirche beseitiget.

Von den Grabsteinen wurde der aus rothem Marmor schön gemeisselte, am Fusse des Kreuzaltares im rechten Seitenschiff theilweise schon abgetretene Gruftdeckel der Anno 1400 am St. Luciatag verstorbenen Gattin des Andreas von Weisbriach[1]), eines reichbegüterten kärthnerschen Geschlechtes, ausgehoben und zunächst an die Wandseite angebracht, die übrigen gereinigt. Die Wölbung und Wände der Kirche sind steingrau angestrichen, die schönen an der Wand des Presbyteriums auf jeder Seite angebrachten 20 gothischen Stühle, mit der Jahreszahl 1446, ausgebessert, mit der ursprünglichen dunklen braungrünen Farbe überstrichen und so für lange Dauer conservirt worden, nebst dem Hochaltarbilde noch 14 Bilder an den Seitenaltären gereinigt, die schadhaften ausgebessert und das Ganze so hergestellt, dass der Eintritt in die Kirche einen freudigen Eindruck auf die Gläubigen hervorbringt. Die Kosten der Restauration bestritt grossentheils die Pfarrgemeinde durch freiwillige Beiträge. Ausserdem aber lieferten der Herr Dechant Jakob Staudegger und der Herr Curmeister Nikolaus Kratuscha besonders nambafte Beiträge.

Moriz Seohann.

Literarische Besprechungen.

Geschichte der griechischen Künstler, von Dr. Heinrich Brunn. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert. 1859.

Mit der so eben erschienenen 2. Abtheilung des 2. Bandes wurde ein Werk abgeschlossen, welches sich der Aufmerksamkeit der Leser unseres Organes nicht entziehen darf. Der Gegenstand desselben hat Dr. Heinrich Brunn schon lange Zeit beschäftigt. Anfänglich ist derselbe mit der Idee umgegangen, den für seine Zeit sehr verdienstvollen *Catalogus artificum* von Sillig umzuarbeiten; im Laufe der Arbeit selbst hat sich Dr. Brunn entschlossen, den Gegenstand selbstständig zu behandeln. Er ist dabei von der alphabetischen Ordnung Sillig's abgewichen und hat die griechischen Künstler — wohlverstanden nicht die griechische Kunst — chronologisch durchgearbeitet, und zwar in einer solchen Weise, dass der erste Band die Bildhauer, die erste Abtheilung des 2. Bandes die Maler und Architekten, die 2. Abtheilung des 2. Bandes die Architekten, Toreuten, die Münzstempelschneider, Gemmenschneider und die Vasenmaler enthält. Das Werk ist nicht so handsam wie das von Sillig, aber ungleich vollständiger und gründlicher gearbeitet, und kann allen denen, welche sich mit gelehrten Studien über antike Kunstgeschichte beschäftigen, auf das beste empfohlen werden. Dem Werke selbst ist durch den Index der Künstler der Bildhauer- und Malerwerke am Schlusse des 2. Bandes eine erhöhte Brauchbarkeit gegeben werden. Eine eingehende Kritik dieses Werkes selbst müssen wir jenen Fach-Journalen überlassen, welche sich mit der classischen Alterthumskunde beschäftigen. Hier genüge nur diese Andeutung, dass der Hauptwerth dieses Werkes in der Künstler-Chronologie und in der Behandlung der Malerschulen des Alterthums im 2. Bande besteht. Wie schwierig beide Parteien sind, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Einen peinlichen Eindruck macht die Abwehr, zu welcher Heinrich Brunn gegen Dr. Overbeck sich bewogen fand. Overbeck hat in der „Geschichte der griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde“ den ersten Band der Künstlergeschichte von Brunn von Anfang bis zum Ende benützt oder vielmehr, wie Brunn sich ausdrückt, ausgenützt, ohne die Quelle dieser seiner Arbeit hinlänglich deutlich anzugeben. Wir erwähnen dieses Punktes nur desswegen, weil diese Erscheinung nicht vereinzelt vorliegt, und die Buchmacherei in der Kunst-Literatur, die sich gegenwärtig eines grossen Publicums erfreut, vielfach in die Mode gekommen ist. Da wird es vor Allem nöthig, jene Classe von Schriftstellern, die mit selbstständigen Gedanken und eigener Forschung arbeiten, von jener auszuscheiden, die es sich zur Aufgabe machen, die Resultate gelehrter Forschungen dem grossen Publicum in populären Werken vorzuführen. Beide Kreise von Schriftstellern sind nöthig, aber der letztere nur dann wirklich nützlich, wenn er mit der nöthigen Vorsicht und Gewissenhaftigkeit zu Werke geht. Übrigens geht Brunn zu weit, wenn er in dieser Beziehung Overbeck's „Geschichte der griechischen Plastik“ und Adolf Stahr's „Torso“ fast auf eine Linie stellt.

E.

G. H. Krieg von Hochfelden: Geschichte der Militär-Architectur des früheren Mittelalters. Ein Band 8°. mit 137 Abbildungen im Text. Stuttgart. Verlag von Ebner und Seubert. 1859.

So eingehend auch bisher die Forschungen auf dem Gebiete der mittelalterlichen Baukunst waren, so wurde doch bisher verhältnissmässig wenig auf die Denkmale der sogenannten Profan-Architectur oder wie sie der Verfasser des vorstehenden Werkes bezeichnet — der Militär-Architectur Rücksicht genommen. Diese Erscheinung ist indess nicht ohne Grund. Dem Studium der mittelalterlichen Baukunst bieten kirchliche Denkmale einen weit ergiebigern Stoff, weil diese den Ausgangspunkt aller künstlerischen Productionen und aller Fortschritte in den rein technischen Constructionen jener Epoche bilden

[1]) Siehe die in diesem Hefte veröffentlichte Notiz über das Geschlecht der Weisprisch.

und in den zahlreichen Domen und Kirchen der Kunstgenius der christlichen Welt seine höchsten und schönsten Triumphe gefeiert hat. Anders ist es bei den Burgen und sonstigen Wehrbauten des Mittelalters der Fall. In soweit sich dies aus ihren wenigen vorhandenen Überresten erkennen lässt, war bei denselben aus natürlichen Gründen das künstlerische Element ein sehr untergeordnetes, die meisten Burgen scheinen sehr einfach und nur mit Rücksicht auf ihren nächsten Zweck als befestigtes Wohngebäude erbaut gewesen zu sein; es findet sich daher auch wenig Mannigfaltigkeit, und wo ein grösserer Reichthum der Formen angetroffen wird, so entspricht derselbe jedesmal im Allgemeinen dem Charakter der gleichzeitigen kirchlichen Denkmale. Nur einzelne Formbildungen, wie Thürme, Erker, Mauerkrönungen, sind ein selbstständig geschaffenes Eigenthum der Profan-Bauwerke, die später selbst in modificirter Erscheinung hie und da bei Kirchen in Anwendung gebracht worden. Die Burgen des Mittelalters konnten daher mit Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit der Grundrisse, der kühnen Bewältigung eines schwierigen und beschränkten Terrains und der innern zweckmässigen Vertheilung der wohnlichen Theile vorwiegend den Bautechniker oder hinsichtlich ihrer Gesammtanlage, der Art und Weise ihrer Vertheidigungsfähigkeit und ihrer inneren Einrichtung den Culturhistoriker beschäftigen; dem Kunsthistoriker boten sie aus den angeführten Gründen nicht jenes hohe Interesse wie die kirchlichen Denkmale des Mittelalters, und sie wurden daher auch von diesem mehr oder weniger aus den Augen gelassen.

Fern sei es übrigens von uns, mit diesen Bemerkungen die hohe Wichtigkeit einer gründlichen Würdigung der Militär-Architectur des Mittelalters zu verkennen, sie hat unbestritten eine hohe Bedeutung für den ganzen Entwicklungsgang der mittelalterlichen Baukunst; ohne diese lässt sich überhaupt schwer ein mittelalterliches Wohnhaus verstehen, und es ist nur zu bedauern, dass von den vielen Monographien über die Burgen des Mittelalters nur wenige kunstarchäologischen Anforderungen entsprechen und die Romantiker zu Anfang dieses Jahrhunderts bei ihren Wanderungen durch die Minnezeit aus ihren Phantasiegebilden von Burgen und Schlössern in die Wirklichkeit nicht herabsteigen. Das vorstehende Werk über die „Geschichte der Militär-Architectur des früheren Mittelalters“ von Krieg von Hochfelden ist daher von ausserordentlichem Interesse, weil es in Deutschland zuerst auf wissenschaftlichen Grundlagen die wahrhaften Denkmale des ältesten Abschnittes unserer Vorzeit einer gründlichen Erforschung unterzogen hat, über die Anfänge der Befestigungskunst die lehrreichsten Aufschlüsse und über die ältesten Burgenbauten theilweise ganz neue Studien enthält. Aus diesem Grunde wollen wir daher auch weitläufiger als gewöhnlich auf den Inhalt desselben eingehen.

Die ganze Darstellung zerfällt in drei Abschnitte, von denen der erste die Befestigungsweisen der Römer vom I. bis V. Jahrhundert, der zweite den fränkischen Zeitraum vom Anfang des V. bis zum Anfang des X. Jahrhunderts und der dritte Abschnitt den feudalen Zeitraum im X. und XI. Jahrhundert umfasst.

Im ersten Abschnitte über die Befestigungsweisen der Römer hat der Verfasser jene Kriegsbauten im Auge, welche sich in den vierhundertjährigen Grenzkriegen derselben gegen die Germanen und Gallier als nothwendig ergaben, und welche in Waffenplätzen und Städteeinfassungen, in Castellen, in Burgen und Thürmen bestanden.

Von jeder dieser Anlagen gibt der Verfasser eingehende Schilderungen auf Grund der noch in Überresten vorhandenen Denkmale, als welche er für die Waffenplätze und Stadtanlagen jene von Carcassone, die Ringmauer und das Thor von Aosta, die Ringmauer und den Thurm von Strassburg und die Porta nigra zu Trier; für die Form der Castelle die Anlagen im Odenwald und bei Oehringen, bei Neuwied und Homburg in der Schweiz und jene in Britannien an der Heerstrasse nach Schottland, und für die Anlage der Burgen den Hof zu Chur, Altebersteín, Iburg, Badenweiler, Stainsberg, Kyburg, Jublains, St. Triphon und Richborough u. s. w. eingehend behandelt. Welches Resultat der Verfasser aus den Forschungen über diese Epoche gewonnen, haben wir bereits in dem verflossenen Jahrgange der „Mittheilungen“ wörtlich angeführt, und ungeachtet über diesen Zeitraum noch mehrere gründliche Forschungen angestellt sind, so dürfte doch eine so klare und anschauliche Charakteristik in keinem der bestehenden Werke der Neuzeit anzutreffen sein. Der zweite Abschnitt über den fränkischen Zeitraum behandelt jene merkwürdige Epoche des Überganges der römischen Traditionen zu den rohen Anfängen eines neuen, den damaligen Bedürfnissen und Culturbewegungen entsprechenden Baustyles. Fühlbarer wie auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst spannen sich auf jenen der Profan-Architectur die alten Culturfäden fort; für diese gab es keine so zwingende Macht wie die christliche Religion, welche zu neuen Formen und Einrichtungen, zu einer absichtlichen Vermeidung römischer Erinnerungen drängte. Die Römer welche Christen wurden, fassten sich noch lange mit ihren Hülfsmitteln der Kriegführung, ihren Gewohnheiten des bürgerlichen Lebens, auf die ererbten Erfahrungen ihrer heidnischen Ahnen, und die barbarischen Völker, welche das römische Weltreich zertrümmerten, brachten bei ihrem Vordringen nach dem Süden und Westen Europas wenig mehr als ihre Rechtsgewohnheiten, ihre Frische und Innerlichkeit mit und sie benützten die Vortheile der römischen Bildung noch fort, als ihre Sitten schon unter dem mildernden Einflusse des Christenthumes standen. Unter den Ostgothen bauten ausschliesslich nicht nur römische Werkleute sondern auch römische Baumeister. Unter den Westgothen und den Burgundern theilten die gallorömischen Handwerker ihre Überlieferungen den Eingewanderten mit. Dasselbe Verhältniss fand auch Statt bei den Franken; nur waren am Rhein und im Grenzland die technischen Überlieferungen geringer. Die Charakteristik der Bauwerke des fränkischen Zeitraumes ist daher auch, wie der Verfasser des vorstehenden Werkes bemerkt, ungemein kurz. „Die geringen und seltenen Denkmäler unterscheiden sich von den römischen durch die viel schlechtere Technik, namentlich durch den Mangel grosser und gut verbundener Werkstücke, durch die ersten Anfänge einer ungemein rohen Sculptur und durch den Mangel irgend eines Verständnisses römischer Ornamente und Gliederungen“. Von den Bauwerken der West- und Ostgothen gibt der Verfasser anschauliche Schilderungen und Abbildungen durch die Ringmauer des Theodorich in Verona und dessen Palast zu Ravenna; von jenen der Burgunder und Longobarden durch den Palazzo della Torre und von jenen der Franken in der merovingischen Zeit bezeichnet er in Ermanglung profaner Werke die Kirche St. Jean zu Poitiers, die Kirche zu Romainmontier, die Burg Egisheim und die Salzburg in Franken. Von den Denkmalen der Franken aus der karolingischen Epoche weist er auf den Saalhof in Frankfurt am Main, den Thurm zu Chillon, das Kloster St. Gallen, die Burg zu Merchem, den Thurm des Sequinus und die Burg des Allinges. Im dritten Abschnitte lernen wir die Denkmale des feudalen Zeitraumes kennen, welche in Deutschland unter den sächsischen Kaisern vorzüglich durch die Burgen zur Sicherung der Alpenstrassen, unter den fränkischen Kaisern durch die Städtebefestigungen, und durch die veränderte Art und Weise der Kriegführung entstanden waren. Im X. Jahrhunderte begannen nebst den Constructionen aus grösseren Werkstücken und den Anfängen des romanischen Baustyles in Deutschland die hölzernen „Wohnburgen“ mit einem oder mehreren steinernen Thürmen, in Frankreich aber die hölzernen „Wohnthürme“ bis endlich im XI. Jahrhunderte im plötzlichen und gewaltigen Fortschritte die römische Technik im Steinverband wie in der Führung des Meissels erfolgreich nachgeahmt wurde und in Frankreich und England sich der „normannische Donjon“ in Deutschland aber der „Palas mit seinen Thürmen“ erhob. Mit Bezug auf Deutschland sind von den Burgen aus den Zeiten der sächsischen Kaiser Hohenrhätien, Frauenfeld und Ebersteinburg

und von jenen aus der Zeit der fränkischen Kaiser Habsburg Badenweiler, Kyburg, Hohen-Egisheim, Kästenburg, Trifels, Rüdesheim, Wartburg und Fleckenstein, von den Städtebefestigungen aus der Zeit der fränkischen Kaiser der Saalhof in Frankfurt a. M., Strassburg und Komburg beschrieben und theilweise illustrirt. In gleicher Ausführlichkeit sind von den Burgen und Städtebefestigungen Frankreichs und Englands aus jener Epoche die charakteristischen Merkmale und Eigenthümlichkeiten hervorgehoben. Im Schlussabschnitte gibt sodann der Verfasser einen übersichtlichen Blick der fortificatorischen Errungenschaften, welche die Kreuzfahrer aus dem Oriente mitgebracht und die unter der Bezeichnung: Zwinger, Erker, Umgang, Vorhof und Mantel näher bekannt sind. Schon aus dieser, in dürftigen Umrissen gegebenen Anzeige dürfte den Freunden der mittelalterlichen Kunst die hohe Wichtigkeit und die Unentbehrlichkeit dieses Werkes für das Studium der Profan-Architectur einleuchtend sein und wir erfüllen daher nur eine Pflicht, wenn wir dasselbe auf das Wärmste anempfehlen. Die tiefere wissenschaftliche Einsicht in die Anfänge des mittelalterlichen Burgenbaues möge sodann den Anlass geben, den in Österreich vorhandenen Denkmalen näher nachzuforschen, und es wäre gewiss für jeden, der sich mit diesem Zweige der Archäologie beschäftigt, ein grosses Verdienst, das in Bezug auf derartige österreichische Bauten bestehende Dunkel aufzuhellen und eine Lücke auszufüllen, welche der Verfasser des vorstehenden Werkes durch den Mangel an vorhandenen Vorarbeiten offen gelassen hat.

Karl Weiss.

Fresken des Schlosses Runkelstein bei Bozen. Gezeichnet und lithographirt von Ignaz Seelos, erklärt von Dr. Ignaz V. Zingerle. Herausgeben von dem Ferdinandeum in Innsbruck.

Seit Joseph von Görres auf die Wandgemälde von Runkelstein aufmerksam gemacht und Schwanthaler seine Hochschätzung derselben in das Fremdenbuch des Schlosses Tirol geschrieben hatte, wurde dieser alten Bilder so oft und in solcher Weise gedacht, dass jeder Freund deutscher Kunst und Literatur eine Veröffentlichung derselben wünschen musste. Diesem Verlangen ist der Ausschuss des Landesmuseums zu Innsbruck, der sich um vaterländische Kunst und Wissenschaft schon so viele und so glänzende Verdienste erworben, auf die liberalste Art entgegengekommen. In einer wahren Prachtausgabe liegen nun die Runkelsteiner Fresken von Ignaz Seelos treu und sorgfältig nachgezeichnet, von Dr. Zingerle mit Sachkenntniss erklärt vor uns. Das Schloss Runkelstein, das am Ausgange des Sarnthale liegt und früher den Herren von Wanga und Villanders gehörte, kam im Jahre 1391 an die reichen und kunstsinnigen Brüder Nikolaus und Franz Winkler. Unter ihnen gestaltete sich der bescheidene Burgstall zu einer stattlichen Hofburg, in deren weiten Räumen Kunst und Poesie mit Liebe gepflegt wurden. Damals wurde das erweiterte Schloss mit den sinnigen Wandgemälden geschmückt, die, wenn auch verblasst und theilweise zerstört, uns doch heut zu Tage noch ein glänzendes Zeugniss geben von der Bildung und dem Geschmacke seiner damaligen Besitzer. Den Werth und Gehalt dieser Bilder würdigte schon Kaiser Max I. dadurch, dass er das Schloss Runkelstein „mit dem Gemel“ erneuern liess „von wegen der guten alten Istory“.— Wir verweisen hinsichtlich der ferneren Geschichte dieses Schlosses und seiner Bilder auf den von Dr. Zingerle geschriebenen Text S. 1 und 2 und gehen zu den Bildern selbst über. Das erste Bild führt uns königliche Personen vor, die sich am Ballspiele erlustigen. Die Stelle der Bälle vertreten aber zwei Äpfel, deren einen eine mit einem Diadem geschmückte Dame gegen einen im Hemde stehenden Herrn wirft, der in einer eben nicht anständigen Stellung sich befindet. Die Frau mit dem Balle soll die in Sage und Geschichte oft genannte Landesfürstin Margaretha Maultasche, der Herr im Hemde ihren untüchtigen Gemahl Johann von Böhmen darstellen. Das Bild ist somit ein satyrisches Zeitbild, wie jenes im Kellerasmle zu Meran, dieselbe Landesfürstin betrifft. (S. Mittheilungen II. 324.) Das zweite Blatt stellt einen mittelalterlichen Tanz vor, den acht Personen treten, während zwei Spielleute ihn mit Musik begleiten. Die genannten Gemälde sind wohl die ältesten auf dem Runkelstein. Ihre Gestalten sind überschlank, die Bewegungen gezwungen und affectirt die Gesichter ohne natürlichen Ausdruck, die Umrisse sind mit schwärzlichen Linien gemacht. Grossen Werth haben beide Bilder für die deutsche Culturgeschichte, namentlich für die Costümkunde. Von grossem Interesse sind die vier folgenden Blätter, die uns acht der im Mittelalter beliebten Triaden vorführen. Auf der Tafel III sind die drei besten heidnischen Könige: Hektar, Alexander Magnus, Julius Cäsar, und die drei besten Juden oder Herzoge: Josue, David, Judas dargestellt. Die Tafel II führt uns die drei besten Könige: Artus, Karl den Grossen, Gottfried von Jerusalem und die drei besten Ritter: Parzival, Garan und Iwein vor. Auf dem Blatte I stehen die drei besten Liebespaare (Wilhelm von Österreich und Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans und Amelei) und die Inhaber der drei besten Schwerter (Dietrich von Bern mit Sachs, Siegfried mit Balmung, Dietlieb von Steyr mit Welsung).— Das Wappen der Winkler ist ober der Saalthüre angebracht und scheidet beide letztgenannten Gruppen. Auf Blatt IV. begegnen uns die drei stärksten Riesen (vermuthlich Asprian, Ortnit, Struthan) und die drei ungeheuren Weiber (wohl Hilbe, Wodelgart und Rutze). Diese Triaden sind mit grosser Kenntniss der deutschen Heldensage gemalt und entbehren selbst bei roher Technik nicht einer gewissen Charakteristik. – Die folgenden Tafeln (V—IX) geben uns Illstrationen des bekannten Rittergedichtes Tristan und Isolde. Die in grüner Erde ausgeführten Gemälde stellen folgende Scenen dar:

1. Tristan's Kampf mit Morold (Tafel V).
2. Tristan's Fahrt nach Develin (Tafel V).
3. Die Brautfahrt (Tafel V).
4. Der Drachenkampf (Tafel V).
5. Der Splitter (Tafel VIII).
6. Tristan im Bade (Tafel VIII).
7. Der Minnetrunk (Tafel VIII).
8. Brangänes Treue (Tafel IX).
9. Verrathenes Spiel (Tafel VI).
10. Die Lauscher am Brunnen (Tafel VI).
11. Das Gottesgericht (Tafel VII).

Die Bilder geben uns einen schönen Beweis, mit welcher Hingabe und Innigkeit man die herrliche Dichtung „Tristan und Isolde“ damals las und darzustellen bemüht war. Einige derselben, z. B. Tafel VI, VIII, IX, zeigen ganz hübsche Gruppirungen, eine für die damalige Zeit seltene Eigenschaft. Die 9 folgenden Tafeln stellen Bilder zu Pleier's Gedicht: „Garel vom blühenden Thal“ vor und geben folgende Stellen: Melianz entführt die Königin Ginovre Der Riese Charabin widersagt in Ekunavers Namen dem Könige Artus. Garel kommt zur Burg des Marschalls. Garel kämpft mit Gerhart, überlistet den Zwergenkönig. Albewin reitet mit Zwergen an. Juzabel dankt Herrn Garel für ihre Befreiung. Garel kämpft mit dem Meerungeheuer Wignanos. Die Königin Laudamei empfängt den siegreichen Garel. Laudameiens Vasallen huldigen dem Herrn Garel. Garel besiegt den Helden Malseron. Der Riese Malseron kündet dem König Ekunaver die Hilfe auf. Garel und Ekunaver kämpfen. Garel besiegt den Spötter Rain. Die Könige Artus und Garel begrüssen sich. Siegesfest der Tafelrunde. Garel reitet zur Burg zurück. — Dieser Bildercyklus und die ihm beigegebenen Erklärungen haben schon desshalb einen grossen Werth, weil wir darin zum ersten Male genauere Kunde von einem bisher nur dem Namen nach bekannten Gedichte erhalten. Dr. Zingerle theilt im Texte zahlreiche Fragmente des Gedichtes mit gegenüberstehender Übersetzung und einen vollständigen Auszug des Gedichtes mit. Was die Zeichnungen betrifft, so zeigen manche vielen Sinn für Composition. Wir verweisen auf Tafel XVIII, XIII, X. Selbst

Scenen mit zahlreichen Personen (Tafel X, XII, XIII) werden mit Glück bewältigt, was für jene Zeit viel sagen will.

Ein sehr bewegtes, lebensreiches, gut angelegtes Bild ist das Schlachtengemälde (Tafel XII). Zur Kenntniss damaliger Trachten und Burgen geben diese Bilder zu Garel manchen erwünschten Beitrag. Runkelsteins Fresken verdienen wirklich den Ruhm, der ihnen zu Theil geworden ist, und wir wünschen sehr, dass die noch übrigen Wandgemälde dieser Burg veröffentlicht werden möchten, besonders sollten zwei Jagdzüge, die auch von Seelos gezeichnet sind und zu den besten der Bilder auf Runkelstein zählen, den Freunden deutschen Alterthums nicht vorenthalten werden. — In Bezug der entweihten Capelle, deren Bl. 1ᵇ Erwähnung geschieht, wird bemerkt, dass sie mit Wandgemälden geschmückt war, die nach allerneuesten Untersuchungen die Legende St. Katharina, Patronin der Künste und Wissenschaften, darstellten. Dem Vornehmen nach soll sie renovirt werden und wir wünschen vom Herzen, dass dies recht bald und mit Geschmack geschehen möge. — Sollten wir an dem uns vorliegenden Prachtwerke etwas ausstellen, so betrifft es die Bezifferung der Tafel zu Garel, die der Aufeinanderfolge im Texte ganz zuwider läuft. Eine Angabe der Grösse der Bilder wird auch vermisst. — Zum Schlusse können wir im Namen Vieler dem kunstsinnigen Ausschusse des Tiroler Landesmuseums nur den verdienten Dank aussprechen für die Veröffentlichung dieses höchst interessanten Werkes, das zu den werthvollsten Publicationen der neuesten Zeit gezählt werden muss.

W.

Das Portal zu Remagen. Programm zu F. G. Welker's 50jährigem Jubelfeste. Bonn 1859.

Unter diesem Titel erschien zur Festfeier des 16. Octobers 1859 von Prof. Dr. Braun in Bonn eine Abhandlung, in welcher versucht wurde die Reliefsbilder am genannten Portale in ihrer symbolischen Bedeutung zu erklären. Wenn auch nicht auf ganz gleicher Stufe mit der albernen Auslegungsweise eines Joh. V. Klein in seiner Schrift über „die Kirche zu Gross-Linden bei Giessen" theilt doch der Verfasser dieser Schrift über das Portal zu Remagen mit Klein den Vorwurf eigener gewaltsamer Deutung und wenig wissenschaftlicher Kenntniss in der Kritik der mittelalterlichen Symbolik. Zum Beweise dafür führen wir die Erklärung des Verfassers hier wörtlich an, welche er am Schluss seiner Betrachtungen pag. 51 und folgende über das unter Nr. 18 abgebildete Basrelief gibt. Er sagt: „Neben dem Portale Nr. 18 erblicken wir ein männliches Brustbild mit einer Art Krone auf dem Haupte, zu beiden Seiten einen Greif, in beiden Händen zwei Thiere, wie zwei Scepter emporhaltend."

„Der Greif, ein fabelhaftes u. s. w."

„Dass heidnische Tempel in christliche Kirchen umgewandelt, profanen Melodien neue Texte untergelegt, heidnischen Festen christliche entgegengestellt worden, ist eine so bekannte Thatsache, dass man nur daran zu erinnern braucht."

Es will uns bedünken, der Verfasser dieser eben angeführten Zeilen hätte sich weniger an dem Isis- und Mithrascult des untergegangenen Heidenthums, als an die Quellen des neu erwachten christlichen Lebens in den Liedern und Dichtungen des XII. und der folgenden Jahrhunderte erinnern sollen, er wäre dann weniger in Gefahr gerathen, mit seinen Erklärungen auf solche Abnormitäten zu verfallen, wie wir sie so eben vernommen haben.

Es ist weder die Roma invicta, noch Mithras, noch Phöbus Apollo, den die beiden Greifen auf dem Sonnenwagen ziehen, sondern es ist die ganz einfache Darstellung von Alexander des Grossen Greifenfahrt, wie solche in Dichtungen aus dem XII. und späterer Jahrhunderte geschildert wird, von welcher wir beispielsweise anführen:

1. Im Leben des heiligen Anno (Gedicht aus der ersten Hälfte des XII. Jahrh.): mit zwein Grifen vuor her in luften (Alexander der Grosse.)

2. Im Titurel (Gedicht des XIII. Jahrh.): die Grifen — daz sie uns muezen fueren also schönesam den werden Alexander.

3. In dem altfranzösischen Gedichte von Alexander (XII. Jahrh.) tragen ihn 8 Greifen in einem kleinen Hause mit Glasfenstern.

4. In dem späteren französischen Prosaroman sitzt er gleichfalls in einem Kasten und 16 Greife tragen denselben.

5. In der lateinischen „Historia Alexandri Magni" (XII. Jahrh.) fährt er in einem mit Greifen bespannten Wagen.

6. Konrad von Würzburg sagt spöttischer Weise von einem andern Dichter: in fuorten überz lebermer der wilden Grifen zwene. Alexander meint er nicht, und mag vielleicht eher den Herzog Ernst im Sinne gehabt haben, den allerdings ein Greif, aber nur einer über das sogenannte Lebermeer trägt, der jedoch dabei in eine Ochsenhaut eingenäht ist.

Auf Sculpturwerken ist die Greifenfahrt Alexanders dargestellt:

1. Auf einem Säulen-Capitäl im Chor des Basler Münsters aus dem Ende des XII. Jahrhunderts.

2. An der südlichen Thüre im Innern des Kreuzschiffes im Münster zu Freiburg in Breisgau als Friesornament, gleichfalls vom Ende des XII. Jahrh. (abgebildet im II. Bande Tafel XIX der Denkmäler deutscher Baukunst von Moller).

3. Auf einem Reliquiarium von Elfenbein im Museum zu Darmstadt, gleichfalls aus dem XII. Jahrhundert.

Diese hier angeführten Beispiele von Alexanders Greifenfahrt aus der Dicht- und Bildhauerkunst des Mittelalters mögen (vorbehalten Belege aus früheren Jahrhunderten, deren mir bis jetzt keine bekannt geworden sind) zugleich auch den besten Beweis für die etwaige Datirung der Sculpturen am Portal zu Remagen liefern, die kaum über das Ende des XI., am wahrscheinlichsten aber in den Anfang des XII. Jahrhunderts zu setzen sind. Für letzteres stimmt auch die barbarisch rohe Behandlung und deren technische Ausführung. Beachtenswerth bleibt es, dass sowohl am Portal zu Remagen (vid. Nr. 13) als auch in den beiden angeführten Sculpturen zu Basel und Freiburg, Simson, der den Löwen zerreisst, mit dargestellt ist; in beiden letztgenannten sitzt Simson wie ein Reiter auf dem Löwen und reisst ihm mit beiden Händen den Rachen auf. Die langen Haare Simsons haben zur Irrung Anlass gegeben, als ob es ein Weib sei, das auf dem Löwen sitzt [1].

Ohne mich in weitere Widerlegungen der übrigen Erklärungen einzulassen, welche der Herr Verfasser dieser Abhandlung den übrigen Sculpturen dieses Portals unterlegt, möge dieses eben angeführte Beispiel genügen, um zu zeigen, auf welche Abwege eine so einseitig vorgehende Richtung in der Erklärung der mittelalterlichen Symbolik hinführt. Es bedarf zu derselben vor allen Dingen ein freies nüchternes Auge, eine sorgfältige und genaue Prüfung und Vergleichung der gleichzeitigen sprachlichen und bildlichen Denkmäler, und vor allem das offene Geständniss, dass wir gar noch nicht auf dem Punkte angelangt sind, wo uns der Schlüssel zur richtigen Entzifferung dieser mittelalterlichen Hieroglyphik schon für jeden einzelnen Fall als unfehlbar zur Hand liegt.

So viel auch das Mittelalter aus Gottes Wort die Gegenstände seiner dichterischen und bildlichen Darstellungen gewählt hat, so darf doch niemals übersehen werden, dass auch dem damaligen bürgerlichen und ritterlichen Leben ein weites Feld für solche Darstellungen eröffnet war, und es heisst die culturhistorische Bedeutung solcher Sculpturwerke gänzlich verkennen, wenn man sich solchen gewagten Phantasie-Erklärungen hingibt, wie sich auf pag. 13, 15, 16 und noch an andern Orten seiner Schrift der Verfasser erlaubt hat.

Ch. Riggenbach.

[1]) Vergl. Moller Tafel XIX und Schreiber, das Münster zu Freiburg im Breisgau pag 30.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.





Aufgen. u. gez. v. A. Essenwein. — Lith. v. Bultermayer

Lith. u. ged. i. d. k. k. Hof- u. Staatsdruckerei

Jedes Monat erscheint 1 Heft von 3½ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte sammt Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 3. V. Jahrgang. März 1860.

Rafael's „Apollo und Marsyas".

Von Prof. R. v. Eitelberger [1]).

Der „Apollo und Marsyas" des Herrn Morris Moore würde nie so grosses Aufsehen und so viel Polemik erregt haben, wenn er nicht das Glied einer grossen Kette von Anklagen bilden würde, welche gegen die Verwaltung der Nationalgallerie in London von dem Eigenthümer desselben erhoben wurden. Diese Anklagen gehen in eine ziemlich weite Zeit zurück. In den „Times" vom 26. October 1846 erschien ein mit „Verax" gezeichneter Brief „On the injuries to certain pictures in the National Gallery", denen bald eine Reihe anderer folgten, die sich über die Art des Ankaufes und der Restauration einer grossen Zahl von Gemälden von Rubens, Holbein, Guido Reni, Velasquez u. s. f. mit eben so grosser Schärfe als Sachkenntniss aussprachen. Diese Briefe bildeten den Anfang einer grossen Fehde, die im Jahre 1853 die Verwaltung der Nationalgallerie vor das englische Parlament führte. Die Briefe an die „Times" und der Protest vor dem Parlament sind selbstständig erschienen. erstere unter dem Titel „The abuses of the National Gallery with lettres of A. G of the Oxford graduate" etc. by Verax. (London, William Pickering, 1847, 114 S. 8.), der andere unter dem Titel „Protest and Counter-Statement against the report from the select committee on the National Gallery, ordered by the House of Commons, to be printed 4th of August 1853", London 1855 (3. Ausgabe 124 S. 8.). Beide Schriften sind sehr lehrreich; sie machen uns mit einem scharfsinnigen Kunstkenner, einer tüchtigen kunstgebildeten Feder bekannt, und führen uns in die Art und Weise ein, wie umsichtig, aber auch wie erfolglos Enquêten der Art vor dem englischen Parlament geführt werden. Denn trotzdem, dass ein unter dem Vorsitze des Colonel Mure aus sechzehn Parlamentsmitgliedern zusammengesetztes Comité die Richtigkeit der von Herrn Morris Moore vorgebrachten Anklagen anerkannt hatte und die Verwaltung der Nationalgallerie auf zwei Jahre suspendirt wurde, sollen die Dinge heut in London ziemlich ebenso stehen, wie vor der Zeit als Verax zum ersten Male in den „Times" auftrat.

In der englischen Nationalgallerie sind eine Reihe von bedeutenden Kunstwerken durch eine schlechte Restauration verdorben worden; unechte Bilder, darunter ein angeblicher Holbein, wurden um enorme Preise angekauft. Aus den in den genannten Broschüren angeführten Thatsachen geht unzweifelhaft hervor, dass englisches Nationaleigenthum beschädigt, englische Gelder schlecht verwendet wurden.

Die Errichtung einer Nationalgallerie in London hat sicher jeder Kunstfreund freudig begrüsst; aber die Art und Weise, wie diese Gemälde erworben wurden, hat mehrmals eine gerechte Entrüstung hervorgerufen.

Wir haben in Österreich mehrfache Proben davon erlebt.

Die Geschichte der Erwerbung der Bilder von P. Perugino aus der Gallerie Melzi, des P. Veronese aus dem Palaste Pisani in Venedig, die Versuche, die an verschiedenen Orten Lombardo-Venetiens, in Bergamo u. a. Orten gemacht wurden, um Bilder, welche im Besitze der Kirchen oder öffentlichen Anstalten sind, für die englische Nationalgallerie gegen die bestehenden Landes- und Kirchengesetze zu erhalten, werfen einen Schatten auf das grossartige englische Institut, den, so lange öffentliche Moral aufrecht steht, niemand wegzuscheuchen im Stande sein wird. Auch wird in dem Bezahlen von übermässigen Preisen, wie dies durch England in die Mode gekommen ist, niemand einen Fortschritt in unserer Kunsterkenntniss wahrnehmen, der da sieht, dass diese hohen Preise oft mehr dem Namen als dem wirklichen Werthe eines Bildes gelten. Doch das sind Dinge, die hier nur einleitend mit wenigen Worten berührt werden können. Wir haben es hier nur mit jenen

[1]) Vortrag, gehalten in der Abend-Versammlung des Wiener Alterthums-Vereines vom 3. Februar l. J.

Kunstwerken zu thun, welche dem österreichischen Alterthums-Vereine für seine öffentliche Sitzung vom 3. Februar zur Verfügung gestellt wurden. Es sind vorzugsweise die Photographien zweier Werke von Michel Angelo, die Madonna von Manchester und die Madonna am Lesepulte; ferner zwei Rafael'sche Gemälde: der „Apollo und Marsyas“ und das Portrait Dante's. Als Erläuterung dieser Werke dienten eine Anzahl von Handzeichnungen Rafael's, unter denen jene die berühmteste ist, welche im Besitze der Akademie der bildenden Künste zu Venedig sich befindet. Über die Photographien nach Michel Angelo mögen nur einige wenige Worte erlaubt sein.

Die „heilige Familie von Manchester“, gegenwärtig Eigenthum des Herrn Labouchère, wird desswegen so genannt, weil sie auf der Ausstellung von Manchester sich befand, und dort als ein entdecktes Gemälde von Michel Angelo natürlicher Weise die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde erregt hat. Die Ehre der Entdeckung dieses Bildes gebührt den Herrn Morris Moore. Im Juni 1853 wurde das erwähnte Comité des Unterhauses zusammengesetzt, um die Anklagen gegen die Verwaltung der Nationalgallerie und speciell Herrn Eastleake zu prüfen. Unter diesen Anklagen befand sich auch die, dass von der Nationalgallerie das Gemälde, welches derselben von der Witwe Bonnart um den Preis von 400 Pfund als ein Domenico Ghirlandajo angeboten, zurückgewiesen wurde, ein Gemälde, welches später von dem Hause Colnaghi und dann von Herrn Labouchère erworben wurde. Dieses Gemälde bezeichnete Morris Moore im Jahre 1853 vor dem genannten Comité als ein Werk des Michel Angelo; ein Jahr später machte auch Director Waagen denselben Ausspruch über dasselbe Gemälde. Die Entdeckung eines Michel Angelo ist in der Geschichte der Kunst ein noch viel selteneres Ereigniss, als die eines Rafael. Denn bekanntlich existiren von Michel Angelo nur ausserordentlich wenig echte Staffeleibilder, eines davon, Maria mit Joseph und dem Jesukinde, ist in der Gallerie der Ufficien in Florenz, ein zweites ist die „Madonna von Manchester“, und ein drittes, ebenfalls ein Madonnabild, ist im Besitze des Herrn Morris Moore. Ein anderes Gemälde Michel Angelo's, das in früheren Zeiten ziemlich allgemein für ein echtes Bild gehalten wurde: die „drei Parzen“, in Florenz, gilt jetzt für ein nur nach der Zeichnung Michel Angelo's ausgeführtes Werk eines seiner Schüler, vielleicht des Rosso Rossi. Die früher angeführten drei Bilder sind sämmtlich in Tempera. Es ist bekannt, dass Michel Angelo in seinem 13. Lebensjahre (1488) in das Atelier des Ghirlandajo trat, eines der berühmtesten Maler von Florenz in der Mitte des XV. Jahrhunderts, und dass Michel Angelo aus dieser Schule Manches in seine Werke herübernahm. Von den drei genannten Gemälden ist die „Madonna am Lesepulte“, d. h. jenes, welches Herr Moore besitzt, das älteste — es mag in das Jahr 1493 fallen — und es ist daher nicht zu wundern, dass es früher als ein Ghirlandajo bezeichnet wurde. Das Bild hat 2' 3" Durchmesser. In der „Madonna von Manchester“ [1]) tritt Michel Angelo schon mit grosser Selbstständigkeit auf; die Composition ist reizend, und der Typus der Madonna hat ganz die originelle Auffassung, die ein Marmorwerk desselben Künstlers, die „Pietà von S. Pietro“ (aus 1499 oder 1500), zeigt. Von ganz besonderer Schönheit sind an der „Madonna von Manchester“ die zwei Engel zur linken Hand Mariens; die zwei Engel auf der entgegengesetzten Seite sind unvollendet. Die Madonna der Uffizien, gemalt für Angelo Doni (4' 4" im Durchmesser), ist aus einer späteren Zeit, wie die Gewaltsamkeit oder vielmehr das Gesuchte der Composition zeigt; die reizendste Partie der Gemälde sind die nakten Figuren im Hintergrunde.

Indem wir uns nun zur Untersuchung des Rafael'schen Gemäldes wenden, ist es nicht nöthig zu erinnern, dass die Echtheit des Werkes in allen Kreisen eine anerkannte ist, die mit Unbefangenheit demselben gegenüber gestanden sind. In München und in Dresden haben sich alle Männer von Bedeutung und Einsicht für die Echtheit desselben ausgesprochen. In Paris ist dasselbe geschehen. Männer wie Delaborde, Delécluze, Gruyer, Merimée, Ingres, Ricard, Baron Triqueti u. s. f. haben in diesem Sinne ihr Urtheil abgegeben. Hier in Wien — aus Berlin ist uns das Urtheil des Professors Mandel bekannt — ist ein Gleiches geschehen. Künstler wie Kunstkenner von Namen und Bedeutung haben sich in diesem Sinne ausgesprochen. Es handelt sich also nicht so sehr darum, einen Gegenstand eines noch schwebenden Streites zu behandeln, als vielmehr, die aus diesem Anlasse hervortretenden Ansichten zu prüfen, um der Bedeutung eines Werkes gerecht zu werden, wie es ein Rafael in den Augen von Künstlern und Kunstkennern sein muss.

Denn die Erwerbung eines Rafael ist für die Kunstgeschichte dasjenige, was eine eroberte Festung für einen Feldherrn, eine neu entdeckte Insel für einen Geographen ist. Sie ist Gegenstand des gerechten Stolzes für den Kenner, dem die Ehre der Entdeckung gebührt, und zugleich für die Wissenschaft und Kunst ein unzweifelhafter Gewinn.

Bei der Beurtheilung eines Werkes von Rafael hat man in einer Stadt, wo man nur wenige Bilder dieses Künstlers zu sehen Gelegenheit hat, mit mancherlei Vorurtheilen und vorgefassten Meinungen zu kämpfen. Die meisten stellen sich den Rafael ganz anders vor, als er in Wahrheit ist, und bilden sich ein Urtheil über diesen Künstler nach Bildern seiner Schüler, nach manierirten Kupferstichen, nach hyperenthusiastischen und desswegen nur halb richtigen Schilderungen, und sind ganz erstaunt,

---

[1]) Eine Abhandlung über diese Madonna mit einer ziemlich guten Abbildung ist zu finden in dem Märzhefte der „Gazette des beaux arts“ (Jahrgang 1859).

wenn sie nun den echten Rafael, insbesondere aber, wenn sie einen Rafael aus der früheren peruginesken oder florentinischen Epoche sehen. Und in diese Zeit hinein gehört der „Apollo und Marsyas“, von dem ich diesmal vorzugsweise zu sprechen die Ehre habe.

Bei Rafael'schen Gemälden, die aus seiner jüngeren Zeit stammen, scheiden sich jene, wo noch der Charakter der umbrischen Schule vorherrscht, von jenen bestimmt aus, die aus der Zeit seines Florentiner Aufenthaltes stammen, und in welchen sich die Anschauungen der umbrischen Schule mit denen der florentinischen unmittelbar berühren.

Bei solchen Gemälden, die also zu den Übergangsstadien Rafael'scher Bildung gehören, ist es, wenn nicht Jahreszahlen oder andere bestimmte Documente vorhanden sind, ausserordentlich schwer, wenn nicht unmöglich, die Reihenfolge selbst zu bestimmen, und es wird in der Beziehung immer insbesondere bei Objecten, die der griechischen Mythologie angehören, die also nicht wie die Madonnen oder wie Heiligengemälde Rafael von Jugend auf geläufig gewesen sind, unter den Kunstkennern eine verschiedene Ansicht obwalten. Das „Sposalizio“ von 1504 und die „Grablegung“ des Palazzo Borghese von 1507 bilden gewissermassen die Grenzscheiden in der Richtung Rafael's; während er in dem ersteren Bilde aus der Schule von Perugia heraustritt, ist er im letzteren schon ein vollendeter Meister der florentinischen Schule. Der „Apollo und Marsyas“ steht offenbar dem Gemälde der Brera viel näher, als der „Grablegung“ von 1507 [1]).

[1]) Über die Art und Weise, wie dieses Bild nach England gekommen, spricht sich Henri Delaborde in der „Revue des deux mondes.“ (Jahrgang 1856) am ausführlichsten aus. Die Wiener Zeitung vom 27. Jänner d. J. resumirt das Urtheil des französischen Gelehrten in folgender Weise:

„Delaborde schwankt zwischen Florenz und Urbino als Orten der Anfertigung und ist nicht völlig entschieden, ob er das Bild als Geschenk Rafael's an Taddeo Taddei in Florenz, oder als Gabe des Herzogs von Urbino an Heinrich VII. von England betrachten soll. Die bezügliche Stelle Vasari's sagt, „dem Künstler sei in Florenz viele Ehre erwiesen worden, besonders von Taddeo Taddei, der ihn stets in seinem Hause und an seiner Tafel zu haben wünschte, und Rafael, der die Höflichkeit selbst war, habe, um Jenem nicht an Gefälligkeit nachzustehen, zwei Gemälde für ihn gemacht, welche sowohl des Künstlers erste (peruginesko) Manier zeigten, als auch die zweite, die er später durch Studien in Florenz erwarb; diese beiden Gemälde befinden sich noch im Hause der Erben besagten Taddei's“. Bottari bemerkt, dass zu seiner Zeit eines derselben von Erzherzog Ferdinand von Österreich angekauft wurde, das andere habe bereits früher in diesem Hause gefehlt, und man sagte, es sei in London um 24.000 Scudi verkauft worden. Weder Vasari noch Bottari geben die Gegenstände der Bilder an; doch ist von Albrecht Krafft in seinem „kritischen Kataloge der kaiserl. Gemälde-Gallerie in Wien“ zur Genüge nachgewiesen, dass die erste der beiden Tafeln die im Belvedere befindliche „Madonna im Grünen“ sei, die von Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol um 1661 in Florenz angekauft wurde. Auch hat Krafft das Verdienst, die auf dem Bilde angegebene Jahreszahl, die man bis auf ihn fälschlich 1506 las, richtiger als 1505 erkannt zu haben. Für das zweite an Taddei geschenkte Bild haben verschiedene Kunstkritiker verschiedene Madonnen Rafael's gehalten; doch scheint es unwahrscheinlich, dass der Künstler denselben Gegenstand für seinen Freund wiederholt habe. Die Annahme des Gegentheils, so wie Bottari's Notiz, das bereits früher aus dem Hause Taddei verschwundene Gemälde sei in London verkauft worden, führen zur Vermuthung, als hätten wir es hier mit dem zweiten Bilde Taddei's zu thun, welches einen antiken Gegenstand, nämlich den Wettkampf Apollo's mit Marsyas darstellt.“

Wie bei allen Gemälden, so beruht auch bei diesem die Echtheit theils auf äusseren, theils auf inneren Kriterien. Die äusseren Kriterien: Monogramme, Nachrichten gleichzeitiger Schriftsteller, Urkunden, Handzeichnungen desselben Meisters sind von secundärem Gewichte. Die inneren Kriterien eines Bildes sind es, auf die es vorzugsweise ankömmt, und von denen die Entscheidung über die Echtheit oder Unechtheit eines Bildes in erster Linie abhängt. Alle Documente, alle äusseren Kriterien verlieren ihren Werth und ihre Bedeutung, wenn sie nicht von den inneren unterstützt werden. Die äusseren Kriterien sind leichter und daher einer grösseren Anzahl von Menschen zugänglich; sie liegen aber alle mehr um das Kunstwerk herum, als im Kunstwerke selbst. Die inneren Kriterien sind nur für jenen zugänglich und verständlich, der Kunstwerke zum Gegenstande eines speciellen Studiums gemacht hat. In Sachen der Kunst hat wohl jeder eine Meinung, aber zu einem Urtheile ist nur der berechtigt, der die inneren Kriterien aufzufassen und zu würdigen versteht.

Bei dem Kunstwerke geht es ganz so wie bei der Frage über die Echtheit oder Unechtheit einer Strophe Sophokles oder einer Stelle des Herodot. Niemand erkennt den zum Urtheile berechtigt an, der nicht den betreffenden Classiker gründlich studirt, sich mit der Ausdrucks- und Denkweise desselben nicht genau vertraut gemacht hat. So gut wie derjenige, der ein Musikstück von Mozart oder Beethoven hört, sein Urtheil über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit einer Passage oder eines ganzen Stückes nach dem Charakter der Musik abgibt, das heisst, nach dem Zusammenstimmen des einzelnen Stückes mit der ganzen musikalischen Denkungweise eines grossen Musikers; eben so urtheilt man auch bei einem Gemälde nicht nach einzelnen Zügen, sondern nach dem Zusammenhange derselben mit der Totalanschauung des Künstlers.

Aus diesem inneren Zusammenhange heraus muss ein Kunstwerk erklärt, aus der inneren Anlage desselben über die Echtheit oder Unechtheit entschieden werden. Je grösser ein Künstler ist, desto deutlicher und bestimmter treten in den Werken die charakteristischen Züge seines künstlerischen Empfindens und Denkens hervor. Bei unbedeutenderen Künstlern, die eine weniger energische und selbstständige Denkungsweise haben, sind diese charakteristischen Eigenschaften minder bestimmt und prägnant, und bei denselben treten die charakteristischen Kennzeichen nicht mit jener Sicherheit hervor, wie bei den grossen bahnbrechenden Geistern. Diese begleitet ihre eigenthümliche Auffassung in Zeichnung, Colorit und Composition ihr ganzes Leben hindurch; denn all ihr Thun hängt mit einer fest gebildeten und bedeutsamen Auffassung der Kuust

und des Lebens zusammen. Treten nun bei einem Werke zu diesen inneren Kriterien noch die äusseren hinzu, so werden jene durch diese getragen und erhöht. Bei dem Gemälde, welches wir zu untersuchen haben, sind sowohl äussere als innere Kriterien vorhanden, und unter den äusseren Kriterien vorzugsweise jene, welche in der verschiedenen Reihenfolge der Arten der Kriterien selbst für den Kenner das grösste Gewicht haben, nämlich die Handzeichnungen des Meisters, und in unserm Falle vorzugsweise drei, nämlich eine Handzeichnung, welche eine Skizze des Gemäldes selbst und im Besitze der Akademie von Venedig ist, eine Apollofigur in derselben Sammlung und die Handzeichnung aus der Gallerie der Uffizien zu Florenz, die ebenfalls ein Studium zu einer Apollofigur genannt werden muss. Die Echtheit der erstgenannten dieser Handzeichnungen ist von dem gelehrten Biographen Rafael's, Herrn Passavant im dritten Bande (S. 175) der im verflossenen Jahre erschienenen vortrefflichen Biographie Rafael's bestritten worden. Passavant schreibt diese Zeichnung dem Timoteo della Vite, oder Timoteo Vite oder Viti, wie ihn gleichzeitige Urkunden nennen, zu.

Zur Entschuldigung für dieses Urtheil dieses Gelehrten muss gesagt werden, dass er selber gesteht, diese Handzeichnung seit dem Jahre 1835 nicht gesehen zu haben. Er führt sie in seinem zweiten, im Jahre 1839 erschienenen Bande noch gar nicht an, und wir bedauern sehr, dass sich Herr Passavant, bevor er zwanzig Jahre später sein abfälliges Urtheil ausgesprochen hat, nicht die Mühe genommen hat, noch einmal die Handzeichnung in Venedig anzusehen, da ihm doch bekannt sein musste, dass nicht blos die ersten französischen Kritiker einstimmig sein Urtheil verworfen, sondern dass auch vorzügliche deutsche Kunstkenner, wie Director J. D. Böhm, diese Handzeichnung für eine echte erklärt und die Akademie in Venedig genöthiget haben, die zur Zeit der Verhandlungen in England über dieses Bild versteckte Handzeichnung öffentlich auszustellen. Marchese Selvatico, der Verfasser des Kataloges der Handzeichnungen in Venedig, war durch das Gewicht der Gründe, die für die Echtheit der Handzeichnung sprachen, genöthigt, nicht blos diese als einen Rafael zu erkennen, sondern auch zu erklären, dass sie *„indubitamente di Raffaello“* sei, *„in cui Raffaello mostra tutta la sua eleganza“* [1]). — Würde Passavant mit mehr Unbefangenheit des Gemüthes im dritten Bande seiner Biographie Rafael's dieser Handzeichnung gegenüber geurtheilt haben, so würde er wenigstens so unparteiisch gewesen sein, dieses Urtheil Selvatico's anzuführen, nachdem er es der Mühe werth gehalten hat, die ganz falsche und unrichtige Benennung Benedetto Montagna zu erwähnen. Dieser Name wurde vom Conte Cicognara an den Rand der Zeichnung geschrieben. Wir glauben nicht, dass mit diesem Namen der ehemalige verdiente Präsident der Akademie in Venedig hat ein Urtheil über die Handzeichnung aussprechen wollen; denn ihm musste bekannt sein, dass Benedetto Montagna, ein Künstler dritten und vierten Ranges, der zwischen Giov. Bellini und Andrea Mantegna steht und dessen Werke vorzugsweise in Vicenza gesehen werden, nicht jener Künstler sein könne, von dem die schöne auf röthlichem Papier mit Silberstift gezeichnete und mit Wasserfarben (weiss) in den Lichtern und in einigen Theilen der Schattenpartien aufgehöhte Zeichnung, deren Figuren dieselbe Grösse haben als die des Gemäldes, herrührt; sondern es scheint vielmehr, dass er sich durch die Anführung des Namens habe erinnern wollen, dass von Benedetto Montagna eine ähnliche Composition im Stiche vorhanden ist, die aber so himmelweit, wie der Augenschein lehrt, von der Composition der Handzeichnung abweicht, dass sich niemand gefunden hat, der sie wirklich hätte dem Benedetto Montagna zuschreiben wollen. Die Frage über die Handzeichnung glauben wir gegenwärtig in Kreisen der Kunstkenner als eine vollkommen entschiedene betrachten zu können; sie ist für uns ausserordentlich lehrreich, weil sie einige Abweichungen zeigt, welche später von dem Künstler bei der Ausführung des Gemäldes gemacht wurden.

Was das Verhältniss Timoteo della Vite's zum Bilde selbst betrifft, so ist die Schilderung, die Passavant in seiner vortrefflichen Biographie Rafael's [1]) von diesem Künstler gibt, so diametral entgegengesetzt dem Charakter des „Apollo und Marsya's“, dass man nichts braucht als die charakteristische Darstellung der geistigen Bedeutungslosigkeit Timoteo della Vite's von Passavant vor dem Bilde selbst zu lesen, um sich zu überzeugen, wie wenig das Bild zu Timoteo della Vite passt. Timoteo della Vite gehört ohne Frage zu den eigentlichen Imitatoren Rafael's. Seine Werke, seine Handzeichnungen, Vasari bestätigen dieses. Seine Gemälde bewegen sich fast ausschliesslich auf dem Boden der christlichen Vorstellungen. Sein Hauptwerk ist die „büssende Magdalena“ in Bologna. Das Werk, welches Passavant diesem am nächsten stellt, wird als sehr schön in der Zeichnung der Gestalten geschildert, obwohl die Bewegungen nicht frei von einer gewissen Affectation sind, die Färbung klar, doch etwas hart und kalt. Dem Altarbilde in der Kirche S. Angelo zu Cagli, das ebenfalls den Rafael'schen Einfluss zeigt, wird ebenfalls eine gewisse Ziererei in den Bewegungen, Mangel an Wärme und Schmelz in der Färbung, Trockenheit und

[1]) „Disegno all'acquerello vialzato di biacca. — Opera di rara perfizione in cui Raffaello mostra tutta la sua eleganza. — Questo disegno, attribuito da prima a Bart. Montagna, nè so il perchè, fu riconosciuto essere indubitamente di Raffaello. Il Sig. Moore a Londra ha un dipinto tenuto del Sanzio, colla stessa composizione, ed un poco più piccolo del disegno presente.“ Catalogo delle opere II. p. 40. Der Kopf und die linke Hand Apollo's sind durch Restaurationen verdorben.

[1]) Band I, S. 375—377.

Härte in den Umrissen zugeschrieben. In dieser Weise schildert Passavant durchgehends Timoteo della Vite. In den Handzeichnungen habe sich derselbe die Art Rafael's, mit der Feder zu zeichnen, vollständig angeeignet, doch zeigen seine grösseren Compositionen auch in diesen den Mangel inneren Gehaltes, da die Figuren oft bedeutungslos und nicht in die Handlung eingreifend erscheinen [1]).

Die kleinen Künste, die sonst noch gelegentlich angebracht werden, dass z. B. Herr Morris Moore immer nur als „Kunsthändler", Director J. D. Böhm, ein dem Wiener Publicum seit fast vierzig Jahren als tüchtiger Kunstkenner bekannter Mann, eben so consequent nur „k. k. Stämpelschneider" genannt wird, haben auf unbefangene Beurtheiler gerade die umgekehrte Wirkung, und verfangen nicht. Wir lassen uns in unserem Urtheile weder über das Bild noch über Passavant und Waagen, durch die leidenschaftlichen, insbesondere bei Batté ganz unmotivirten Persönlichkeiten bestimmen; letztere speciell weisen wir mit Indignation zurück. Wir haben oft genug unsere Ansicht über die Verdienste insbesondere Passavant's als Biographen Rafael's ausgesprochen, dass wir wohl mit Recht Anspruch machen können, als unparteiischer Sprecher zu gelten. Hier handelt es sich nicht um Nationalitätseifersüchteleien, nicht darum, über Herrn Eastleake und seine Ankäufe ein Urtheil abzugeben, nicht um Persönlichkeiten, welcher Art sie sein mögen, sondern einfach und allein darum, ob das Bild ein Rafael'sches sei, und welchen Werth und welche Stellung es in der Rafael'schen Epoche einnimmt.

Die Composition dieses Gemäldes ist aus dem Kupferstiche bekannt, welchen die Gazette des Beaux Arts im Juli v. J. veröffentlicht hat. Das Bild ist auf Holz gemalt und rückwärts mit dem Monogramme des englischen Kunstsammlers John Barnard, J. B., bezeichnet, dessen Sammlung im Jahre 1787 zu Greenwood verkauft wurde. Im Jahre 1850 erwarb es der gegenwärtige Eigenthümer bei der öffentlichen Versteigerung der Kunstsammlung des Herrn Duroveray. Herr Duroveray war ein reicher kunstliebender Kaufmann, dessen Gemäldesammlung nach seinem Tode am 2. März 1850 durch die Herren Christin und Manson veräussert wurde. Herr Morris Moore lernte das Gemälde erst bei der öffentlichen Versteigerung kennen. Es war damals in demselben guten Zustande, in dem es sich heute befindet und der von englischen und französischen Berichterstattern gleichmässig anerkannt wurde [2]). Über diesen Punkt liegen uns die Äusserungen ihres Charakters wie ihren Kenntnissen nach in hohem Grad achtenswerther Personen vor. Im Sommer desselben Jahres hat es Herr Passavant gesehen, in jener Zeit, wo der Streit über die Verwaltung der Nationalgallerie in London im vollem Zuge, die betheiligten Personen in grosser Aufregung waren, die Zeichnung in dem Portefeuille der venetianischen Akademie unsichtbar wurde, und sich in die Frage über die Echtheit und Unechtheit des Bildes Leidenschaften aller Art hineinmischten, die mit der Sache selbst eigentlich nichts zu thun haben.

Die Composition des Bildes ist sehr klar. In einer reizenden Landschaft, die eine Fernsicht auf ein von einem Flusse durchzogenes Thalgebiet und auf eine am äussersten Horizonte liegende Gebirgsgruppe darbietet, steht in blumiger Landschaft auf der linken Seite Apollo gänzlich unbekleidet; der Körper ruht auf dem rechten Fusse, die rechte Hand steht auf der Hüfte auf, während die linke gehobene Hand einen langen Stab hält. Der Kopf ist nach der rechten Seite zu gewendet, und blickt mit dem Ausdrucke vornehmer Überlegenheit auf den Marsyas. Dieser sitzt auf einem Felsstücke und bläst die Flöte. Apollo hat seine siebensaitige Leier auf einen Baumstrunk aufgehängt, der zwischen beiden Figuren steht. Zu den Füssen des Gottes liegt der Köcher mit dem leicht in Gold angedeuteten Monogramm Rafael's und der Bogen mit goldener Saite.

Apollo ist mit reichem Lockenhaare dargestellt, dessen blonde Farbe durch goldene Linien einen erhöhten Glanz erhalten. Sie fliegen spielend in der Luft, und tragen nicht wenig dazu bei, den Adel der Figur im Gegensatz zu dem Marsyas, der mit kurzgeschornem Kopf dargestellt ist, zu charakterisiren. Dass ein langes wallendes Haar ein Zeichen der Freiheit, das geschorne das der Unfreiheit ist, haben die alten Germanen wie die Griechen recht wohl gewusst und der Künstler dieses Bildes hat es ganz gut zur Charakteristik desselben benützt.

Die Umrisse der Figur bewegen sich in sicheren und schönen Linien. Die christliche Kunst hat wohl selten einen schöneren Körper hervorgebracht, als den des Apollo; insbesondere sind die Arme und der Oberkörper von wunderbarer Vollendung, nicht blos in der Zeichnung, sondern auch in der Modellirung.

In dieser Figur ist Rafael viel weiter, als es Pietro Perugino je gewesen ist. Solch eine Gestalt von solcher Vollendung der Durchbildung, von so feinem Studium der Natur und von so grosser und freier Auffassung der Antike kommt in den Werken des Lehrers von Rafael nie vor. Perugino erhebt sich in keinem seiner Werke zu jener Freiheit künstlerischer Auffassung, zu jener in vollen Accorden hervortretenden Schönheit, als es bei Rafael der Fall ist. Die besten Werke desselben, wie es die kleine „Taufe Christi" in der Gallerie des Belvedere ist, machen nur den Eindruck von Werken eines Talentes. Der göttliche Funke, der Rafael's Geist entzündet und ihm den Beinamen

[1]) Passavant a. a. O. I. 375—398.

[2]) „The work has escaped from its obscure career in a marvellous state of preservation; vermin of the cleaner and restorer tribes have scarcely touched it; a good fortune accounted for, perhaps, by the very obscurity. If the illustrious authorship of the picture had been known, it would have been „cleaned" and „restored" into a perfectly modern painting."

(The Leader, vom 7. Sept. 1850.)

„il divino" für alle Zeiten gesichert hat, fehlt dem Meister von Perugia. Rafael ist in dieser Figur der Lehre Polyklet's, dass der Körper auf einem Fusse nur ruhen solle, gefolgt. Dies gibt der Gestalt jene Abwechslung von tragenden und getragenen Gliedern; es motivirt die Hauptbewegung derselben und erhöht zugleich die vornehme siegessichere Haltung, welche die ganze Gestalt belebt.

Marsyas ist offenbar eine untergeordnetere Natur, aber desswegen keine gemeine. Wie die geschornen Haare, so ist auch die Physiognomie des Kopfes, die Zeichnung der einzelnen Formen nicht auf der Höhe der Idealität, auf der sich Apollo bewegt. Auf der Handzeichnung in Venedig hat Marsyas noch die silenartigen Thierohren, auf dem Bilde selbst hat aber Rafael es nicht mehr für nöthig gefunden zur Bezeichnung einer gewöhnlicheren Natur ein Glied aus der Thiergestalt herbeizurufen. Er hat sich mit menschlichen Formen begnügt und in diesen die Mittel gefunden alles das anzudeuten, was zur Darstellung des Marsyas im Gegensatze zum Apollo nothwendig ist.

In beiden Figuren ist das Studium der Natur ausserordentlich. Der Stich in dem früher angeführten Journale gibt nur ein höchst unvollkommenes Bild von der Vollendung der Zeichnung, von der Durchführung der Details bis in die einzelnen Glieder, Finger und Zehen.

Diese beiden Gestalten sind keine Schattenbilder, wie sie in den körperlosen leeren Schemen moderner Stylisten häufig vorkommen. Das sind lebendige Gestalten, durchgeführt nach den Principien der Florentiner Schule, wie diese seit der Mitte des XV. Jahrhunderts, seit den Zeiten Leonardo da Vinci's hervorgetreten sind. Da sieht man deutlich, dass die Kunst nicht einseitig betrieben, sondern Malerei und Sculptur Hand in Hand gegangen sind, und jene schon früh auf die Bedingungen hingewiesen wurde, unter welchen das volle Erscheinen der Körperlichkeit in der Malerei möglich ist.

Die Belebung der Naturwissenschaften, die Entdeckung der Antike haben wohl mit einen grossen Antheil an der grossen Vollendung, welche die florentinische Malerei am Anfange des XVI. Jahrhunderts erreicht hat. Aber diese Vollendung wäre eine Unmöglichkeit gewesen, wenn nicht die Künstler in gesunden Principien erzogen, schon in der frühesten Jugend mit den Schwierigkeiten und der Technik verschiedener Kunstzweige vertraut, sich nicht zugleich eine naive Gemüthsstimmung bewahrt hätten, die sie fähig gemacht hat, die Schönheiten der Natur und der Antike in sich aufzunehmen, ohne in den wilden Naturalismus, ohne in den trockenen Classicismus der späteren Zeiten zu verfallen. Wer könnte so empfindungslos sein, dass er an den „Apollo und Marsyas" nicht die volle Wirkung einer grossen, durch keine Schuldoctrinen verdorbenen Künstlerseele wahrnehmen würde?

Die Apollo-Figur, wie sie auf diesem Bilde vorkömmt, ist die Frucht tiefer und aufmerksamer Studien. Auf mehreren Bildern des Rafael kehrt dieselbe Gestalt wieder, mehrere Handzeichnungen, die wir besitzen, stimmen ganz mit dem Charakter zusammen, den Apollo auf diesem Bilde hat.

Was das Colorit der beiden Figuren betrifft, so ist dasselbe, wie die Modellirung, um ein gutes Stück weiter gerückt als auf dem Sposalizio der Brera von 1504. Der Silberton in dem Körper des Apollo leuchtet, im Gegensatze zu dem vorherrschend braunen Tone des Marsyas, er ist fein gewählt, um die höher organisirte Natur im Gegensatze zu einer minder hohen durch die Farbe auszudrücken.

Die Landschaft ist auf diesem Bilde durch die Handlung selbst gegeben. Die Scene spielt bekanntlich im Freien. Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund sind durch verschiedene Töne in der Weise Rafael's geschieden. Während die blauen Berge des Hintergrundes sich mit dem hellen blauen Tone des Himmels verbinden, herrscht auf dem Mittelgrunde ein kräftiger klarer Ton, und auf dem Vordergrund eine warme braune Farbe. Zahlreiche Blumen, mit Feinheit gezeichnet, spriessen aus demselben, und die Blätter des Gebüsches sind in den lichten Rändern, wie die Haare des Apollo, mit Gold aufgehöht. Der Charakter der Landschaft, ganz ähnlich wie bei mehreren Madonnenbildern und der „Grablegung" im Palazzo Borghese in Rom, ist begreiflicher Weise kein naturalistischer, sondern er steht wie bei allen grossen Historienmalern im innigen Zusammenhange mit der subjectiven Kunstauffassung derselben und mit ihren eigenen Stylprincipien. Aber eben dieser innere Zusammenhang zwischen der Landschaft und den Figuren ist eine wesentliche Grundbedingung des harmonischen Eindruckes, den die wirklich grossen Werke hervorrufen. Goethe bemerkt mit Recht, dass alle wahre Schönheit auf Harmonie beruht. Und die Harmonie, die aus allen den grossen Werken uns entgegenklingt, ist nicht die Frucht einer kühlen Reflexion, sondern der inneren harmonischen Seelenbildung, welche der Künstler in sich trägt; sie ist das Bild seiner Seele selbst. Wohl kennen wir keinen Künstler, dessen Werke eine so volle innere Seelenharmonie manifestiren, und dessen Auftreten im Leben nach den übereinstimmenden Zeugnissen aller Zeitgenossen ein Bild von Liebenswürdigkeit und harmonischen Geistesanlagen in höherem Grade geboten hätte als eben Rafael. Das Gleichmass der Bildung tritt auch in diesem Werke in einer so bedeutsamen Weise hervor, dass niemand, der sich unbefangenen Eindrücken hingegeben hat, an der Echtheit des Werkes zweifelt.

Aber auch zugegeben die Echtheit desselben, lohnt es sich der Mühe, von einem so verhältnissmässig kleinen Werke so viel Aufsehen zu machen?

Wir würden die Frage für überflüssig halten, würde nicht hier das Gerücht eine ähnliche Äusserung einem Künstler in den Mund legen, dessen bedeutendster Zug die Ironie ist. „Das Bild ist unzweifelhaft ein echter Rafael — soll dieser gesagt haben — aber mir sagt Rafael nichts,

und ich weiss überhaupt nicht, ob Rafael Vielen genützt hat". Gleichgültig, ob diese Ansicht gesprochen worden sein mag oder nicht, sie charakterisirt recht sehr eine gewisse Richtung der Kunst des XIX. Jahrhunderts, die da meint, die Kunst sei erst von heute, und die in ihrer Selbstvergötterung dem Jahrhunderte zumuthet, es solle auf die grossen Traditionen verzichten, welche die Kunst gehabt hat, und soll sich mit dem begnügen, was sie allein zu produciren vermag. Aber so bescheiden und nüchtern, so herzlos und ironisch ist unser Jahrhundert noch nicht geworden. Die Begeisterung, die Künstler und Kunstkenner in Wien, Paris, München und Dresden diesem Werke gezollt haben, zeigt deutlich genug, dass diese Theorien des Egoismus der Geistreichen von der gebildeten Masse der Künstler und Kunstkenner nicht getheilt werden.

Das ganze gebildete Publicum fühlt, was es zu bedeuten habe, wenn ein neu entdeckter Rafael oder Michel Angelo hervortritt; das ganze Publikum weiss, dass alle Künste unter einander durch gemeinsame Bande verknüpft sind, alle durch Traditionen einer grossen Vergangenheit getragen, durch ihre Werke erzogen und gehoben werden. Was würde man von einem Dramatiker sagen, der behaupten würde: ihm sage Sophokles oder Shakespeare nichts? was von einem Musiker, dem die Sprache eines Sebastian Bach oder Beethoven nichts sagen würde? Dasselbe was man in diesen Fällen antworten würde, antwortet man in dem gegebenen Falle. Wem Rafael nichts sagt, der hat es nicht Rafael, sondern sich zuzuschreiben; wer die Sprache Rafael's nicht versteht, der zeigt nur, dass ihm die Organe fehlen, die nothwendig sind um sie zu vernehmen. Hier in Wien sind wir freilich nicht auf jener Höhe der Bildung angelangt, die uns taub für die Sprache des grossen Genius machen würde, die aus den Werken des Urbinaten spricht. Der Beifall, den der „Apollo und Marsyas" bei Künstlern und Kunstkennern gefunden, ist ein lauter Beweis dafür.

Ikonographische Studien.

Von Anton Springer.

II.

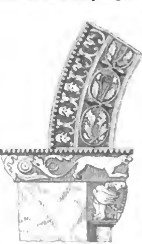
Teppichmuster als Bildmotive.

Unter den zahlreichen Räthselbildern der romanischen Sculptur tritt uns eine ausgedehnte Classe entgegen, welche das Gemeinsame genug besitzt, um ihre Zusammenstellung zu rechtfertigen und auch so viel Eigenthümliches aufweist, dass sie von anderen Bilderreihen füglich abgetrennt werden kann. Die Bilder dieser Classe, der Gattung der Reliefs angehörig, haften nicht ausschliesslich an einem bestimmten architektonischen Gliede, doch kommen sie vorzugsweise an Säulenknäufen, Pfeilersimsen im Innern der romanischen Kirchen, dann auch im Bogenfelde der Portale und an vereinzelten Stellen der Façaden vor. Den Gegenstand der Darstellung bilden Thierfiguren: 2 Löwen, Greife, Drachen, Adler, Hirsche, dann der Zwischenwelt angehörige Gestalten, wie Centauren, Sirenen, und endlich rein menschliche im Blättergezweig halb verborgene Bilder.

Die erste Frage bei ihrer Betrachtung richtet sich auf den Inhalt. Haben sie in einem symbolischen Gedanken ihren Ursprung? Am nächsten liegt die Verweisung auf die bekannten Bestiarien als die Quellen solcher Vorstellungen. Dass in den Physiologen des Mittelalters die Lösung mannigfacher Räthselbilder gefunden werde, davon haben Heider's eben so sinnige wie gründliche Arbeiten den unwiderleglichen Beweis geliefert. Heider's Untersuchungen so wie die Umschau auf dem einschlägigen, gegenwärtig schon weit ausgedehnten Literaturgebiete lehren uns aber noch die Schranken kennen, in welchen sich dieser Kreis von Kunstvorstellungen bewegt. Die symbolische Bedeutung, welche die von den Physiologen beschriebenen Thiere für die künstlerische Phantasie brauchbar gestaltete, ruht nicht so sehr in ihrem allgemeinen Wesen und ihrer Gestalt, als vielmehr in bestimmten Actionen, in welchen sie auftreten. Der Löwe, welcher am dritten Tage seine Jungen zum Leben erweckt, das Einhorn, in den Schoss der Jungfrau flüchtend, der Pelikan, Phönix, Adler in den bekannten Situationen u. s. w., bilden die mit Vorliebe behandelten Gegenstände künstlerischer Darstellung. Diese Motive suchen wir auf den Bildern der von uns untersuchten Classe vergeblich. Der symbolische Gehalt fliesst freilich auch aus anderen Quellen; ehe wir aber diesen nachspüren und bei Bibelcommentatoren, Moralisten die Erklärung suchen, müssen wir prüfen, ob wir überhaupt zur Annahme eines bestimmten, vom Künstler mit Absicht den äusserlichen Bildern unterlegten Inhaltes berechtigt sind. Wir fragen nicht nach der ursprünglichen Bedeutung des Bildes, sondern vorläufig nur, ob dem Künstler bei seiner Arbeit eine bestimmte Vorstellung vorschwebte und er mit Bewusstsein sie in den äusseren Formen verkörperte. Man liebte es ehedem, diese Frage mit Hinweisung auf die unbedingte Formlosigkeit frühmittelalterlicher Bildwerke einfach zu verneinen. Wir haben uns bereits oben gegen diese auf Leichtsinn, Unkenntniss und Vorurtheilen ruhende Auffassungsweise ausgesprochen, gleichzeitig aber auch behauptet, dass die Künstler des Mittelalters Deutlichkeit und Verständlichkeit so wenig verschmähten, als ihre Vorgänger und Nachfolger. Fehlte ihnen die Formkenntniss und die Schulübung, um durch charakteristischen Ausdruck und scharfe Zeichnung ihren Gedanken Wort zu geben, so suchte und fanden sie ausreichende Hilfe in der Anordnung und Vertheilung der Composition. Indem sie die künstlerische Vorstellung in einer Bilderreihe verkörperten, hob

und erhellte sich jedes Glied; indem sie die Gedankengegensätze an räumliche Gegensätze anknüpften, eine Verbindung zwischen den Bildern nicht nur derselben, sondern auch der gegenüberstehenden Seite herstellten, erleichterten sie das Verständniss eines jeden Motives. Und selbst am Einzelbilde wird der wahrhaft schöne Einklang der Zeichnung und Gruppirung mit den Raumgrenzen willig geopfert, um Platz zu machen der freien und deutlichen Entfaltung des Motives. Man darf die Streifencomposition, die Neben- und Übereinanderstellung der Figuren ohne Rücksicht auf die Raumumgebung als ein ziemlich sicheres Merkmal historischer oder symbolischer Schilderung auf einem mit der Architectur verbundenen Bildwerke annehmen [1]). Handelte es sich um eine Rechtfertigung solchen Vorganges, so würde sie ohne Mühe gegeben werden können. Wenn der Schmuck eines Baugliedes eine selbstständige Geltung in Anspruch nimmt, wie es doch bei historisirten Capitälern gewiss der Fall ist, so wird die architektonische Umgebung zum blossen Bildgrunde herabgedrückt und bei der Anordnung des Bildes gleichgiltig behandelt.

Legen wir diesen Massstab an die Sculpturen, die den Gegenstand unserer Untersuchung bilden, so erheben sich gegründete Zweifel gegen ihre inhaltliche Bedeutung. An eine zusammenhängende Bilderreihe kann nicht gedacht werden. Dem Capitäle, welches zwei einem Baume zugekehrte Löwen, Greifen zwischen einem Gefässe, von einem gemeinsamen Kopfe ausgehende Thierleiber u. s. w. als Motiv zeigt, folgen Blättercapitäle oder ohne den geringsten fremdartigen Zug geschilderte historische Bibelscenen. Ebenso häufig wiederholt sich dasselbe Motiv mit geringen Abweichungen an einer Reihe von Baugliedern. Die Zweifel mehren sich bei der Betrachtung der Einzelbilder. Im Gegensatze zu der früher bekannten Gleichgiltigkeit historisirter Darstellungen zur räumlichen Umgebung sehen wir hier die Composition strenge, fast ängstlich den architektonischen Linien folgen, der Capitälform z. B. der Bildschmuck genau angepasst, und stets die Anordnung der Gestalten nach dem Gesetze der Symmetrie durchgeführt. Auch die zahlreichen unmittelbaren Übergänge aus dem Figürlichen in das Ornamentale verdienen beachtet zu werden. Aus dem Umstande, dass an einem Pfeilersims in S. Martin zu Perigueux [2]) der Schweif des Löwen unmittelbar in das Rankengeflecht ausgeht (Fig. 1), an einem Capitäle zu Gelnhausen [3]) die Vögelleiber mit dem Blattornamente eine Einheit bilden u. dgl. m., dürfen wir wohl auf das Vorherrschen des decorativen Standpunktes schliessen oder, im Falle an einer ursprünglichen Inhaltsfülle des Motives festgehalten wird, muthmassen, dieselbe wäre im Laufe der Zeiten wesentlich abgeschwächt worden. Zur gleichen Folgerung sind wir berechtigt, wo wir die Umrisslinien der Figuren dem Profile des Baugliedes, an welchem sie haften, genau nachgebildet gewahren. Es waltet hier das entgegengesetzte Princip von jenem, welches der Bildung historisirter Capitäle vorstand. Während dort die architektonischen Formen mit Gleichgiltigkeit behandelt wurden, erscheint hier der Bildschmuck oft sogar gewaltsam denselben eingefügt. Beispiele eines solchen Vorganges finden wir an dem schon erwähnten Capitäle zu Gelnhausen, an einem andern, welches Viollet-le Duc [1]) dem Portale zu Moissac entlehnt hat, an den Knäufen der äusseren Gallerie zu Schwarzrheindorf [2]) und an zahlreichen anderen Orten.



(Fig. 1.)

Dieser enge Anschluss an die architektonischen Formen lässt die Meinung zu, die Composition sei für das bestimmte Bauglied berechnet, das Bild aus einer lebendigen und Leben schaffenden Anschauung der architektonischen Linien hervorgegangen. Dass ein Gefühl für architektonischen Styl bei der Anordnung mitwirkte, kann nicht bezweifelt werden, wohl aber deutet die gewaltsame Stellung der einzelnen Figuren, die oft zur Verrenkung wird, darauf hin, dass das Motiv nicht für den vorliegenden Zweck erfunden wurde, sondern schon früher bestand. Wir führen noch einmal das Capitäl von Moissac oder das noch näher liegende von Schwarzrheindorf (Fig. 2) vor. Die beiden an einander liegenden Seiten des Capitäls werden von Löwenleibern bedeckt, welche mit einem gemeinsamen Haupte an der äusseren Kante des Capitäls zusammenstossen. Unwillkürlich wird man an die verwandte Zeichnung assyrischer Portalthiere erinnert, bei welchen einzelne Körpertheile gleichfalls für eine zweiseitige Anschauung berechnet erscheinen. Ausser der mühelos erzielten Deutlichkeit erscheint aber die Rücksicht auf das architek-



(Fig. 2.)

[1]) Dass auch Ausnahmen vorkommen, einzelner Motive, z. B. die heil. drei Könige vor dem Christkinde ihrer Natur nach eine symmetrische Composition fordern, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Wollte man durch dieselben die Giltigkeit der in zahllosen Beispielen nachweisbaren Regel herabsetzen, so thäte man Ähnliches, wie wenn man auf Grundlage der in Vezelay (Viollet-le Duc II, 488) und anderwärts beobachteten Willkür in der Aufeinanderfolge historisirter Capitäle dem Mittelalter den Ordnungssinn abspräche.

[2]) Caumont, Histoire de l'architecture réligieuse au moyen-âge, p. 127, Atlas t. VII, 9.

[3]) Förster, Denkmale deutscher Baukunst u. s. w. II. Bd. Gelnhausen. t. 2, f. c.

[1]) Dict. raisonné de l'architecture II, 493, f. 12

[2]) Simons, Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf t. 7, f. 23 u. 30, t. 10, f. 5 und 6.

tonische Profil massgehend. Ähnlich wie eine Eckvolute am jonischen Peristeraltempel stärker vortritt als die mittleren, zu einer Fronte gehörigen Voluten, so wird auch der Kopf, weil er sich auf zwei Seitenleiber bezieht, kräftiger herausgerückt und auf diese Art das Capitälprofil glücklich wiedergegeben. Wenn wir trotzdem an eine absichtliche Erfindung des eigenthümlichen Motives für diesen Zweck nicht glauben, so bestimmt uns dazu, ausser der Erwägung, dass der angeführte Zweck mit einem geringeren Apparate erreicht werden kann und in der That auch, wie man sich ebenfalls in Schwarzrheindorf überzeugen kann, erreicht wurde, die Wahrnehmung desselben Motives, ohne dass das Stylgefühl dazu nöthigte. Die romanische Kirche zu Innichen in Tirol [1]) zeigt gleichfalls zwei Löwenleiber mit gemeinschaftlichem Kopfe. Sie stossen aber (Fig. 3) nicht an der Kante des Capitäls, sondern in der Mitte desselben zusammen und die decorative Function, welche an dem frühern Beispiele der vortretende Löwenkopf ausfüllte, wird hier auf den zu einem Blatte erweiterten Schweif übertragen. Es haftet auch nicht immer das Motiv an Säulenknäufen. An der Kirche zu Venzone im Friaulischen [2]) bemerken wir gleichfalls das Bild um einen gemeinsamen Kopf gruppirter Thierleiber, welches seine Stelle über dem Giebel des östlichen Seitenportales gefunden hat, und in runder Einrahmung medaillonartig uns entgegentritt. Es bestand also im Mittelalter das Motiv unabhängig von irgend welcher architektonischen Function.



(Fig. 3.)

Die Muthmassung, dass wir es hier mit einer Reihe von aussen entlehnter Bildmotive zu thun haben, wird wesentlich gestärkt, ja zur festen Überzeugung, wenn wir uns einem dritten Bilderkreise zuwenden. An zahlreichen Capitälen, Archivolten, Pfeilersimsen erblicken wir symmetrisch einander oder einem mittleren Gegenstande zugekehrte Thiergestalten, wie dies am auffallendsten die nebenstehende Figur 4 einer Archivolte aus einer poiteviner Kirche [3]) verdeutlicht. Den Gedanken an einen symbolischen Inhalt widerlegt die strenge Symmetrie der Anordnung. Wäre ein solcher selbst beabsichtigt gewesen, so müsste ihn die Wiederholung derselben Figur gänzlich vernichten. Auch sieht man deutlich, dass das untere Reliefband dasselbe ausdrückt wie das obere, nur dass an die Stelle vegetabilischer Formen animalische getreten sind. Die ornamentale Bedeutung des Motives dünkt uns zweifellos. Das Gleiche möchten wir hinsichtlich der noch beliebteren und zahlreicheren Darstellungen der Löwen, Greife, Adler u. s. w. behaupten, welche sich einem mittleren Baum oder Gefässe zuwenden, oder in demselben gleichmässig abkehren. Schon die Wechsel an den Thierfiguren, die willkürliche Verkehrung der Stellungen lässt einen abgeschlossenen Inhalt, die besondere Betonung des Formellen ahnen. Ein Fortsetzen oder Weiterführen der angeschlagenen Vorstellung an den benachbarten Baugliedern wurde nirgends beobachtet, wohl aber an den Einzelbildern nicht selten das Hineinragen des vegetabilischen Ornamentes in die thierischen Formen bemerkt. Entscheidend für die Beurtheilung dieser Motive wirkt der Umstand, dass man an der Technik die Spuren ihrer Übertragung aus einem fremden Gebiete noch deutlich erkennt. Sie sind nicht dem Materiale entsprechend plastisch gedacht, sondern aus einer ursprünglichen flachen Zeichnung nothdürftig in die Reliefform umgewandelt. Sie heben sich nicht scharf vom Grunde ab, offenbaren im Verhältniss zur genauen Detailangabe eine viel zu geringe Rundung; an die Stelle plastischer Modellirung ist eine ausführliche Contourzeichnung getreten, so dass sich die inneren Theile des Thierkörpers zwar deutlich trennen, aber nicht körperlich gestalten. In der Detailschilderung herrschen rechtwinklige Brüche und gerade Linien auffallend vor, als ob das dem Bildhauer vorschwebende Muster aus einem für Rundung und weichen Linienfluss spröden Materiale gearbeitet wäre [1]). Und so ist es auch. Nicht Planzeichnungen im Allgemeinen, sondern einem bestimmten Stoff angehörige Gebilde haben nach unserer Überzeugung die Phantasie der Bildhauer gelenkt. Teppichmuster die Motive für die ganze oben beschriebene Classe von Bildern geliefert.



(Fig. 4.)

Der Beweis, dass altchristlichen und mittelalterlichen Teppichen ähnliche Motive, wie wir sie in Capitälen, Pfeilersimsen gewahren, unzählige Mal eingewebt waren, ist leicht angetreten. Wir kennen den massenhaften Gebrauch gewebter Stoffe im Mittelalter und die Vorliebe für ihre

---

[1]) Tinkhauser, Die roman. Kirche zu Innichen in den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission" 1858, S. 231, Fig. 13.

[2]) Eitelberger, Kunstarchäologische Skizzen aus Friaul in den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission" 1859, S. 288, Fig. 5.

[3]) Caumont, a. a. O. S. 127, wo ausserdem ähnliche Muster aus Vieux-Parthenay beschrieben sind.

[1]) Wenn wir nicht irren, so zeigt sich auch in der Art und Weise wie bei links gewendetem Körper der Kopf rechts gedreht oder bei Profilstellung des Rumpfes, der Kopf in Vollsicht gegeben wird, in den linkischen Versuchen von Verkürzungen der Einfluss eines malerischen Vorbildes. Es scheint überhaupt die Verbindung von Profil- und *en face*-Ansichten ursprünglich nicht dem Kreise der Plastik, sondern der Malerei anzugehören. Da wir aber die technischen Bemerkungen meist nur nach abgeblassten Reiseerinnerungen niederschrieben (Abbildungen in Kupferwerken hätten in dieser Hinsicht eine ganz unsichere Grundlage), so wollten und durften wir diesen Punkt nicht besonders hervorheben. Übrigens schildert auch Viollet-le-Duc (Artikel: chapiteau a. a. O.) die südfranzösischen Capitälsculpturen, die wir nebst den lombardischen und venetianischen besonders im Auge halten, als: „peu découpées sur le fond und peu saillantes".

Verwendung zu kirchlichen Zwecken. Den Altartisch schmückten dieselben, sie hingen zwischen den Säulen des Ciboriums, bedeckten die Wände der Apsis, ja die unteren Theile der Wände und Pfeiler der Kirche überhaupt, vertreten die Stelle der Thüre und bildeten auch den Stoff der reichen Priestergewänder [1]). Über die technische Natur dieser Gewebe sind wir schlecht unterrichtet, die Bezugsquelle dagegen und der Inhalt der Bildmotive, die sie im Farbenglanze strahlend zeigten, können nachgewiesen werden.

Die reichste Kenntniss über die innere Einrichtung altchristlicher Kirchen, wie über die äussere Geschichte der altchristlichen Kunst in Rom überhaupt gewährt der Liber pontificalis des Anastasius Bibliothecarius. Von der konstantinischen Periode angefangen werden uns die Prachtgeräthe, welche die Altäre und Kirchen schmückten und die Sacrarien füllten, aufgezählt. Sie verdanken ihren Ursprung ohne Ausnahme der Goldschmiedekunst. Nur das eine und andere Mal werden auch Prachtgewebe unter den Kirchengeschenken angeführt: „pallia aurotexta quindecim", welche Kaiser Justinus, und „pallia olovera auro texta quatuor", welche Kaiser Justinian römischen Kirchen weihte. Seit dem achten Jahrhundert bilden dagegen Prachtgewebe den Hauptgegenstand kirchlichen Schmuckes und kirchlicher Geschenke. Es ist diese Zeit auch in anderer Beziehung ein wichtiger Abschnitt in der abendländischen Kunstgeschichte. Die antiken Traditionen, bis dahin in stetigem Flusse, beginnen zu stocken, der byzantinische Einfluss gewinnt eine allseitige Geltung. Bei weitem nicht so ausführlich, als wir es wünschten, lauten die Beschreibungen der Gewebe bei Anastasius. Gewöhnlich begnügt er sich die Natur des Stoffes zu nennen, und kurz den Inhalt des eingewebten Bildschmuckes anzugeben. Doch wird auch zuweilen im Namen der Ursprungsort angedeutet und wir belehrt, dass die Gewebe cortina Alexandrina, cortina Tyria, pannus Alexandrinus, pallia Tyria, vela byzantea und syrica hiessen. Der Orient also und Byzanz werden als die Bezugsquellen genannt. Damit stimmten alle Nachrichten überein, die uns sonst noch über die Herkunft und Verbreitung mittelalterlicher Prachtgewebe zugekommen sind. Aus Byzanz bezogen die Regensburger Kaufleute im neunten Jahrhundert die Purpur- und Scharlachstoffe, welche sie dann mit grossem Vortheile in den deutschen Binnenländern veräusserten [2]); durch venetianische und amalficanische Kaufleute waren nach Bischof Liudprand's [3]) Zeugnisse byzantinische Prachtgewebe in

[1]) Vgl. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder im Mittelalter und die in der Archaeologia (London), archaeological Journal, Annales archéol. Revue archéol. und Bibliothèque de l'école des Chartes veröffentlichten Kircheninventare.

[2]) Niedermeyer, Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg. S. 15.

[3]) Liudprandi, Relatio de legatione Constantinopolitana. M. G. III. 340—363.

Italien so gewöhnlich geworden, dass sie selbst von gemeinen Weibern und Mandrogeronten getragen werden konnten, aus Byzanz holt sich derselbe Bischof Liudprand kostbare Stoffe zu Ehren seiner (cremoneser) Kirche. Von Amalfi, welches mit Venedig zusammen den Hauptverkehr zwischen dem Morgen- und Abendlande vermittelt, singt am Schlusse des eilften Jahrhunderts der Dichter:

> Nulla magis locuples argento, vestibus auro
> Partibus innumeris [1]).

Saracenische und später byzantinische Arbeiter webten im Hôtel de tiraz zu Palermo die Prachtgewänder für die normannischen Fürsten; die maurische Herrschaft verpflanzte diesen Industriezweig nach Spanien, und selbst als die Seidenweberei schon länger im Abendlande eingebürgert war, blieben die orientalischen Werke die beliebtesten und nachahmungswürdigsten Muster. Endlich gibt noch der im dreizehnten Jahrhundert in Paris giltige Handwerksname tapicier de tapis sarrazinois [2]), so wie andere technische Ausdrücke einen deutlichen Beleg für die weite und dauernde Herrschaft arabischer Kunstweise.

Wir sind natürlich keineswegs der Meinung zugethan, dass sämmtliche von Anastasius aufgezählte Prachtstoffe orientalischen Ursprungs seien. Die höchst wahrscheinlich nicht gewebten, sondern gestickten Altarbekleidungen lassen schon in ihren Bildmotiven die abendländische Abstammung vermuthen. Wir geben ferner zu, dass nicht alle vestes, cortinæ und vela figurirt waren. Eben die Genauigkeit, mit welcher Anastasius in vielen Fällen die Bildmotive anführt, spricht dafür, dass in den anderen Fällen nicht Unterlassungssünden des Autors vorliegen, sondern die Seidenzeuge glatt oder mit blossem Linienornament versehen waren. Noch bleibt aber eine zahlreiche Classe übrig, in so vielen Beispielen uns vorgeführt [3]), dass wir wohl an-

[1]) Guillermi Apuli gesta Roberti Guiscardi III. 475. M. G. IX. 275.

[2]) Estienne Boileau, Livre de mestiers, in Docum. inedits sur l'histoire de France.

[3]) Anastasius Bibl. Lib. Pont. (nach der Migne'schen Ausgabe, die Ziffern beziehen sich auf die bei Migne seitwärts gedruckten grösseren Capitelzahlen).

Nr. 364. Leo III. f. vestem superaltare tyriam habentem gryphas majores.
„ 387. id. f. vestres de Tyrio cum historia de elephantis.
„ 461. Obtulit ale. Praesul (Gregorius IV.) vestem de olovero cum gryphis et unicornibus.
„ 462. obt. id. vestem cum gryphis, aliam cum leonibus, vela Alexandrina ante portas pendentia, habentia homines et caballos, cortinam alexandr. habentem pavones, vela de fundato quinque h. leones, vela alexandr. ex quibus unum h. volas, aliud arbores; vela sex cum aquilis, velum modicum, h. in medio hominem cum caballo, vela modica decem h. anates.
„ 465. obt. id. vestem defundato h. aquilas; fecit vestem h. aquilas et gryphos; obt. aliam h. aquilas.
„ 472. fecit. id. vestem de olovero cum leonibus, aliam cum leonibus, aliam cum gryphis.
„ 478. f. vela h. in modum gryphorum cornua in frontibus picta.
„ obt. etc. Leo IV. cortinam Alexandrinam h. historiam pavonum portantium desuper homines et aliam historiam aquilarum volantiumque et avium cum arboribus.

nehmen dürfen, den Zeitgenossen wäre ihre Anschauung zur förmlichen Gewohnheit geworden, regelmässig mit Thierfiguren: Löwen, Adlern, Greifen, Einhörnern, Pfauen, Menschen und Pferden (Centauren), Basilisken, Enten u. s. w. geschmückt, die Thiere, wie ihre Mehrzahl auf einem Grundstoffe schliessen lässt, symmetrisch geordnet und endlich in einzelnen Fällen der orientalische Ursprung (vestis de Tyris, vela byzantea u. s. w.) deutlich angemerkt.

Die Nachrichten des Anastasius belehren uns blos über den häufigen Gebrauch mit Thierfiguren geschmückter Gewebe in Rom und in den letzten altchristlichen Jahrhunderten. Dass wir darin keine Localsitte zu schauen haben, dass aller Orten und durch das ganze Mittelalter hindurch die Gewohnheit des Besitzes und der kirchlichen Verwendung gleichartiger Seidenstoffe herrschte, beweisen die Schatzverzeichnisse, die aus den verschiedensten Zeiten auf uns gekommen sind. Sie alle auszuziehen würde eine lange Mühe verursachen, gleichzeitig auch eine überflüssige, da die meisten derselben den Freunden mittelalterlicher Kunst zugänglich und genau bekannt sind. Wir begnügen uns, ein späteres italienisches und ein nordfranzösisches Inventar auszugsweise vorzuführen. Das eine stammt aus der Kathedrale von Anagni, ist in den ersten Jahren des XIV. Jahrhunderts geschrieben und zählt die Paramente auf, welche Papst Bonifaz VIII. der Kirche geschenkt hatte [1]). Das andere wurde in der reich dotirten Abtei zu Fécamp gleichfalls im XIV. Jahrhunderte aufgenommen [1]). Ihre Beschreibungen, mit den Schilderungen des Anastasius zusammengehalten, bieten durchaus nichts Neues. Wieder sind es dieselben Thiere, dieselben Ornamentmotive wie Kreise, dieselbe Häufung der Thiere auf einem Gewebe — ein Beweis ihrer blos decorativen Geltung — derselbe künstlerische Charakter, der uns bei den alten römischen Paramenten entgegentrat.

Über den Styl und die Form, über die äussere Durchführung der Composition geben die schriftlichen Verzeichnisse keine Kunde. Wir wären demnach verpflichtet, unsere Behauptung auf die allgemeine Ähnlichkeit, welche zwischen den Thiergebilden der Weberei und der romanischen Plastik waltet, einzuschränken. Spuren der Abhängigkeit der letzteren von den ersteren haben wir noch nicht gefunden. Wir sind aber keineswegs genöthigt, ausschliesslich bei den schriftlichen Zeugnissen zu verweilen und auf die Hilfe concreter Anschauungen zu verzichten. So Vieles auch von mittelalterlichen Paramenten und Gewebestoffen verloren ging, so haben sich doch hinreichende Reste bis auf unsere Tage erhalten, um uns auch über jene Punkte aufzuklären. Leider ist aber nur der geringste Theil der erhaltenen Gewänder und Gewebe bis jetzt weiteren Kreisen zugänglich gemacht, wie ja überhaupt erst seit wenigen Jahren dieser ganze Kunstkreis einer näheren Aufmerksamkeit gewürdigt wurde. Uns liegen die Publicationen Caumont's [2]), Martin, Cahier's [3]) und Bock's [4]) vor, aus welchen wir das für unsere Zwecke unentbehrliche Materiel herbeiholen müssen.

Indem wir in diesem Kreise Umschau halten und die Reliefbilder an romanischen Baugliedern mit den Teppichmustern vergleichen, stossen wir zuerst auf eine merkwürdige Identität einzelner Bildmotive.


(Fig. 5.)

Unter dem Namen der *chape de St. Mesme* wird in Chinon ein Gewandfragment bewahrt, welches schon wiederholt eine eingehende Besprechung erfuhr [5]). Das regelmässig wiederkehrende Hauptmotiv bilden zwei gefesselte Löwen, zwischen welchen ein decorativ behandelter Baum emporgerichtet steht. Der gleichen Darstellung begegnen wir auf einem Capitäle in der Kirche zu Berneuil

Nr. 500. obl. id. vela leonum habentia historiam.
„ 502. f. id. vestem sericam de fondalo h. historiam aquilarum.
„ 506. f. id. vestem de fodalo h. historiam aquilarum.
„ 514. f. id. vestem cum rotis et hominibus, aliam h. rotam aquilamque cum cruce.
„ 515. f. id. vestem cum rotis aquilisque et cruce de chrysoclavo; f. aliam cum rotis hominumque effigiebus.
„ 519. f. id vestem cum aquila una.
„ 526. f. id. vestam de serico mundo cum aquilis.
„ 530. f. id. vela cum aquilis quatuor.
„ 569. f. venar. Pontifex (Benedictus III.) vestem de fundato cum gryphis.
„ 581. f. beat. praesul (Nicolaus I.) vestem holosericam de stauraci, h. historiam, leones majores undecim.
„ 584. f. id. vela in arcus presbiterii cum chrysoclavo, h. historiam, leonum Figuras numero quadraginta.
„ 648. contulit revee. praesul (Stephanus VI.) vela serica de blattibia byzantea quatuor, duo ex his aquilata, et duo de basilisci et per singulos arcus presbyterii vela serica leonata nonaginta.

[1]) Didron, Annales archaeol. XVIII, 22. „Una planeta cum aurofrisio laborata de serico ad arbores et aves; una planeta de samito laborato cum auro ad leones, pappagallos, grifos et aquilas cum geminis capitibus; una dalmatica contexta ad aurum cum grifis et aquilis cum geminis capitibus et papagallis; una dalmatica cum pappagallis ad pedes rubios; una dalmatica ad aquilas cum duobus capitibus; una dalmatica ad aurum et grifos, alia ad aurum et leones; unum pluviale de samito rubeo ad grifos, pappagallos et aquilas cum duobus capitibus; unum pluviale nobili cum avibus et diversis coloribus (?) unum pluviale ad arbores et aves; unum pluviale ad flores, rosas et aves unum dossale in circuitu cum rotis ad grifos et pappagallos, unum pannum longum cum geminis grifis; unum pluviale cum grifis et avibus unum dossale ad cervos aliud ad pappagallos et aves de auro, aliud ad rotas, aliud ad leones, aliud ad geminas aves.

[1]) Inventaire de l'abbaye de Fécamp in Bibl. de l'école des Chartes, 4. série t. V, livr. 5; cape a lions et croissans; it. à camp d'azur à léopars d'or couronnés, item une à camp vert semé de sagitaires, léopars et griffon d'or it. une semé d'oiséaux, lions, soleils et autres chose; it. ou il a cerfs qui ont testes et pieds d'or u. s. w.

[2]) Bulletin monumental T. XII u. XIV.

[3]) Mélanges archéologiques T. II u. III.

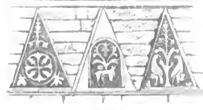
[4]) Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Erster Band, und zerstreute Abhandlungen in den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission". Achile Jubinal's les anciennes tapisseries historiques sind uns leider nicht zu Gesicht gekommen.

[5]) Bullet. monum. XIV, 409 und Mélanges archéol. III, 105.

(Fig 5)[1]) und öfter wiederkehrend in den Zwickelbildern des Klosterhofes St. Paul bei Rom[2]) (Fig. 6). Bei dem letzteren Monumente erscheint die Nachbildung eines Teppichmusters um so wahrscheinlicher, als die mosaizirten Bandverschlingungen am Friese durchaus das Gepräge eines Webestoffen nachgeahmten Schmuckes besitzen, in der That auch z. B. an der Mitra Otto des Heiligen wahrgenommen werden.


(Fig. 6.)

Das Motiv, welches wir an der Chorkappe des heiligen Maximus kennen lernten, kehrt an anderen Teppichen mit mannigfachen Modificationen wieder. An die Stelle der Löwen treten Vögel, Greife, Enten[3]), die Fesselung der Thiere unterbleibt oder es rückt, wie auf einem noch unedirten Gewandstoffe aus den französischen Staatssammlungen, der uns in getreuer Zeichnung vorliegt, der Baum über die angeketteten Greifen hinaus und erweitert auf diese Weise das einfache Muster zu einer Doppelreihe. Es kann uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir auch auf Säulenknäufen das ursprüngliche Motiv einzelnen Umwandlungen unterworfen sehen, wie auf den Friesen des Domes zu Murano (Fig. 7)[4]) oder in der kleinen Lunette des Churer Domes (Fig. 8)[5]), wo die freilich ungenau als Löwen charakterisirten Thiere sich vom Baume gleichmässig abwenden.


(Fig. 7.)


(Fig. 8.)

Ein noch grösseres Interesse als die Chorkappe zu Chinon erregte bei allen Kunstfreunden das theils in der Kathedrale zu Mans, theils in der Kirche zu Couture bewahrte Seidengewebe. Wieder bilden zwei Löwen das regelmässig wiederkehrende Muster. Die Stelle des Baumes zwischen ihnen aber vertritt ein gefässartiger Gegenstand, dessen gleich Flammen züngelnden Inhalt die Löwen zu lecken scheinen. Die Arbeit ist nach Lenormant's eingehender Untersuchung sassanidischer Art, der gefässartige Gegenstand als Feueraltar sichergestellt. Wer das Fragment noch erblickte, wurde von der engsten Verwandtschaft des Bildmotives mit den Löwen von Mykene[1]) überrascht. Da auch die älteste griechische Sculptur gegenwärtig als abhängig von assyrischen Einflüssen erkannt wird[2]), so kann die Gleichartigkeit der mykenischen Löwen mit einem Werke der Sassanidenkunst, in welcher die altorientalische Phantasie austönt, keineswegs räthselhaft vorkommen. Jüngst nun veröffentlichte Quast[3]) die Sculptur im Halbkreise des südlichen Kreuzarmes an der Kirche zu Hamersleben und erkannte gleichfalls eine grosse Verwandtschaft mit dem Löwenthore zu Mykene. „Im mittleren Felde liegen zwei Löwen einander gegenüber, die „Köpfe nach vorne gerichtet, die Schwänze zwischen den „liegenden Hinterbeinen hindurch in die Höhe gestreckt. „Zwischen ihnen steht in der Mitte des Feldes eine schlanke „Rundsäule mit Basis und Blattcapitäl, dessen Abacus bis „zur Bogeneinfassung hinaufsteigt. Der Vergleich dieser „Anordnung mit dem Bildwerke des ältesten griechischen „Monumentes, des Löwenthores zu Mykena, wo gleichfalls „zwei Löwen zur Seite einer Mittelsäule angeordnet sind, „liegt nahe genug. Unwillkürlich vermehrt wird die Ver„wandtschaft noch durch die Starrheit der Thierform, „welche beiden Darstellungen gemeinsam ist."

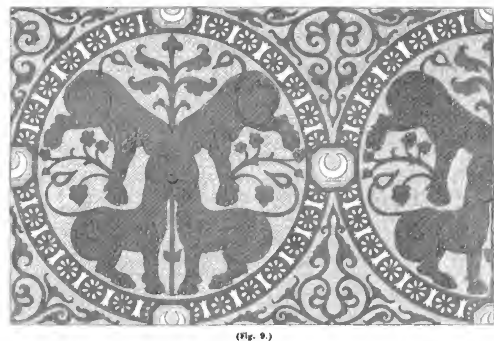
Gewiss hat der Bildner von Hamersleben das Motiv nicht aus Griechenland entlehnt. Als Mittelglied dienten die mit gleichartigem Schmucke versehenen Gewebe, von welchen wir in Mans ein einzelnes Beispiel gewahrten. Dass in derselben Kathedrale von Mans an einem Capitäle zwei in Basilisken ausgehende Adler dargestellt sind, welche mit ihren Schnäbeln in einen zwischengestellten Kelch tauchen[4]), mag vielleicht auf die Rechnung des Zufalles zu schreiben sein. Wenn wir auch zwischen diesem Capitäle und dem Seidenstoffe von Mans keine unmittelbare Beziehung behaupten, so dürfen wir es doch von einem verwandten Teppichmotive ableiten. Jedenfalls sind wir vollständig berechtigt, in der Sculptur keine Anspielung auf die Eucharistie, keine Versinnlichung des Spruches: Seid klug wie die Schlangen und einfältig wie die Tauben, keine symbolische Darstellung christlicher Seelen anzuerkennen. Die Stelle, welche die Sculptur einnimmt, inmitten bedeutungslos ornamentirter Säulenknäufe, gestattet nicht die Annahme einer beabsichtigten Verkörperung des christlichen Hauptgeheimnisses. An Tauben zu denken, verwehrt die äussere Gestalt der Thiere und eben so wenig ist irgendwo der Basilisk als Sinnbild der christlichen Seele nachgewiesen worden. Dasselbe Motiv finden wir auch an den Zwickelbildern des Klosterganges von St. Paul bei Rom[5]). Die Umgebung, in welcher wir es hier antreffen, zum Theile

1) Mémoires de la soc. des antiquaires de la Picardie T. VI, pl. 1, f. 18.
2) Agincourt, Scult. t. 33.
3) Vgl. Mélanges archéol. Vol. II, t. 12 u. 14, Vol III, t. 20.
4) Selvatico, Fabbriche di Venezia II. Kugler, Gesch. d. Baukunst II, 44.
5) Mittheilungen der Züricher antiquarischen Gesellschaft Bd. XI, Heft 7.

1) Bulletin monum. T. XIV, 409 und Mélanges archéol. T. III, 105.
2) Vgl. Bursian in Jahn's Jahrbuch der Philologie 1856, S. 422.
3) Quast und Otte, Zeitschrift für chr. Archäologie. Bd. II, Heft 2, S. 77.
4) Bulletin monum. T. XII, S. 28. Ein ähnliches Capitäl findet sich in dem Choreingang der Kirche N. D. du Port zu Clermont. S. Viollet-le-Duc II, 494.
5) Agincourt, Scult. T. XXXIII. F. 5. Zweite Reihe, zehntes Bild.

reine Arabesken, schliesst gleichfalls eine streng symbolische Bedeutung aus und leitet uns auf dieselbe Quelle, wie die früher angeführten Sculpturen. Ein ursprüngliches älteres Teppichmuster wurde auf das Gebiet der Plastik übertragen.

Wir wenden uns zu einem andern Bildtypus, für dessen Verständniss die „Mittheilungen der k. k. Central-Commission" das vollständige Material darbieten. Bei der Beschreibung der Kirchen in Tirol [1]) und Venzone im Friaulischen [2]) wurden figürliche Darstellungen seltsamster Art dort an einem Capitäle, hier über dem Giebel des östlichen Seitenportales beschrieben und reproducirt. Es sind Thierleiber mit einem gemeinsamen Kopfe. Wir haben auf dieses Motiv bereits früher die Aufmerksamkeit gelenkt und fügen nur noch hinzu, dass wir dasselbe auch in den Zwickelbildern des Klosterhofes von St. Paul [3]), in der Kirche des heiligen Ambrosius in Mailand [4]) und in südfranzösischen Kirchensculpturen angetroffen haben. Eine Deutung des Bildes versuchen wir nicht, die Herkunft desselben scheint uns aber zweifellos zu sein, wenn wir den Blick auf die von Bock in den „Mittheilungen" geschilderte *subductura* des ungarischen Krönungsmantels richten [1]). (Fig. 9.)



(Fig. 9.)

Wir möchten dieses Gewebe wegen des am Hinterschenkel angebrachten Sternes, den wir an Sassanidengefässen wiederfinden, der Sassanidenkunst zuschreiben, und in das vorige Jahrtausend zurücksetzen, doch dieses nebenbei. Jedenfalls besitzen wir hier das Vorbild für die Sculpturen zu Innichen und anderwärts. Es stimmt nicht blos die allgemeine Bildung der Thiergestalten überein, auch Einzelnheiten, wie namentlich der hinter den Thieren emporsteigende Baum — in Innichen zu einem Fettblatt eingeschrumpft — zeigen vollkommenen Einklang. Vielleicht erscheint es nicht allzu gewagt, wenn wir den Baum keineswegs als nichtssagendes Beiwerk betrachten, sondern als Mittelpunkt der Darstellung auffassen. Wir hätten dann ein ähnliches Motiv vor uns, wie wir es bereits an dem Gewande des heiligen Maximus kennen lernten. Es erscheint nur abgeschliffener, die Rücksicht auf die Symmetrie und leichte Darstellbarkeit auf dem Webestuhle noch einseitiger durchgeführt [2]). Die Vervierfachung der Thierkörper ist offenbar

[1]) Mittheilungen III. Bd., Nr. 3.

[2]) Ebenda IV. Bd., Nr. 11. Die sechs Reliefs, welche uns die Holzschnittskizze (Fig. 5) in Eitelberger's Abhandlung vorführt, machen auf mich den Eindruck, als wären sie sämmtlich Teppichmustern entlehnt. Sie stehen mit der architektonischen Umgebung in keinem Zusammenhange, erinnern durch ihre Medaillonform an die pallia rotata und lassen sich auch an älteren Geweben ohne Ausnahme nachweisen. Die Zeichnung der Reliefs ist so klein und flüchtig, um auf die Stylfrage, welche die Entscheidung brächte, eingehen zu können.

[3]) Agincourt, Scult. T. XXIII, F. 3, zweite Reihe, Bild 6.

[4]) Mittelalt. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates II, S. 21, Fig. 4.

[1]) Bd. IV, Nr. 10.

[2]) Damit wird Bock's (ebend. S. 249) Zögerung, dem Motiv der *subductura* eine symbolische Bedeutung zu unterlegen, vollkommen gerechtfertigt. Symbolischer Gehalt ist erst in der Wurzelvorstellung der zwischen einen Baum gestellten Löwen zu suchen und dort wird er auch, Dank Layard's und Rawlinson's assyrischen Entdeckungen, gefunden. Es erledigt sich ebenfalls die an demselben Orte (in der Anmerkung) aufgestellte Vermuthung, es wären in der *subductura* die vier einer Urquelle entstammenden Elemente verkörpert. Wenn dieses der Fall, dann müsste allen Auslegern zufolge jeder Thierleib eine besondere, von den übrigen verschiedene Gestalt offenbaren.

mit Beziehung auf die kreisrunde Einfassung erfunden, führen wir aber das Motiv auf die nächst einfachere Form zweier mit dem Haupt zusammen gewachsener Thierleiber, wie wir es am Klosterhofe von St. Paul antreffen, zurück, so erscheint die Verwandtschaft mit dem Gewebe von Chinon noch deutlicher, die Wahrscheinlichkeit, dass blos technische Gründe die gewissermassen abgekürzte Darstellung hervorriefen, noch grösser. Wir könnten in dem Nachweise identischer Bildungen in Teppichmustern und romanischen Sculpturen noch eine Zeit lang fortfahren. Wie oft kehrt der Typus von Thieren, die in das sie umrankende Gezweige heissen, auf Capitälen des zwölften Jahrhunderts wieder. Wir könnten die Untersuchung noch weiter führen und an dem Beispiele des äusseren Frieses am Dom zu Quedlinburg (Fig. 10) zeigen, dass an architektonischen Saumgliedern — der Fries lauft unter dem Dache des Domes hin — auch das Ornament des Teppichsaumes reproducirt werde [1]).

(Fig. 10.)

Ein anderer Weg der Untersuchung führt aber rascher zum Ziele. Mit dem Motive wurde auch die Technik, mit dem Inhalte gleichzeitig auch die Form aus dem Kreise der Weberei in das plastische Gebiet verpflanzt.

Die Webekunst ist in ihren Mitteln, Körper zu gliedern, bekanntlich sehr eingeschränkt. Den Schein plastischer Rundung erreicht sie nothdürftig durch Farbenwechsel ohne Schattenangabe. Um durch die Fäden des Einschlagens diese Wirkung zu erzielen, muss die Zeichnung die inneren Umrisse stark betonen und scharf trennen. Bei dem Hinterleibe der Thiere geschieht dies auf die einfachste Art, indem der Schweif zwischen den Beinen durchgezogen und an den Weichen empor geführt wird. So finden wir die Zeichnung an der *subductura* des ungarischen Krönungsmantels, wie an den meisten alten Teppichfiguren; gerade so bemerken wir dieselbe an der Mehrzahl der nachgebildeten Sculpturen (Fig. 2, 8, 10).

Geschlossene Contouren eignen sich für die Webetechnik am besten. Demgemäss werden wieder namentlich die Schweifausgänge in dicken Büscheln vereinigt oder noch häufiger blos die Umrisse in der Form eines zur Spitze ausgezogenen Kreises gezeichnet (Fig. 9). In gleicher Weise treten uns die Schweifenden der Thiere an den Sculpturen zu Moissac, Schwarzrheindorf, Aquileja [2]), Mailand [3]) entgegen.

Weicher Linienschwung ist bekanntlich kein Vorzug der Weberei. Wo die freie Zeichnung, die plastische Modellirung sich ungehindert in krummen Linien ergeht, zeigt der gewebte Stoff rechte Ecken und gerade Brüche. Diese Eigenthümlichkeit, aus der Beschränktheit des Materials hervorgegangen, kann sich nur dort wiederholen, wo das Teppichmuster unmittelbar nachgeahmt wurde. Der von fremden Einflüssen unbeirrte Plastiker würde niemals auf eine solche seine Kunst wiedersprechende Formengebung verfallen. In der Doppelkirche zu Neuviller (Saverne) sind die Säulenknäufe der oberen Capelle abwechselnd mit zwei Reliefs geschmückt (Adler und Greifen in reichen Bandverschlingungen), an welchen gerade diese scharfkantigen Brüche z. B. an den Flügeln sich geltend machen [1]). Ist nicht im Angesichte einer solchen Formensprache die Zurückführung auf gewebte Musterbilder geradezu zwingend? Und wenn wir in Schwarzrheindorf selbst solche kleine Besonderheiten, wie das die Leibesmitte durchschneidende Blatt, von Gewändern herübergenommen gewahren [2]), wenn wir auf einem Ornamente des Atriums in der Mailänder Ambrosiuskirche [3]) das Flechtwerk unmittelbar wiedergegeben schauen, wenn uns die Kreiseinfassungen bei romanischen Reliefs, der deutliche Anklang an die *pallia rotata* unzählige Male entgegentreten, haben wir dann nicht das Recht erworben, den Zusammenhang mit den älteren Teppichmustern mit doppelter Stärke zu behaupten?



(Fig. 11.)

Ähnliche Bildmotive, wie die bisher geschilderten, kommen sporadisch an den verschiedensten Orten vor. England, Nordfrankreich, Belgien und das mittlere Deutschland sind von solchen Räthselbildern beinahe gänzlich frei geblieben. Am stärksten vertreten erscheinen sie im südlichen Frankreich und im Venetianischen [4]), in der Nähe der

---

[1]) Vergleiche mit dem Quedlinburger Fries (Kugler kl. Schr. I, 3) die Säume der im II. Bande der Mélanges archéol. veröffentlichten Casulen des h. Wolfgang und Heinrich zu Regensburg.

[2]) Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates I, S. 123, f. 23.

[3]) Ebenda II, S. 21, f. 6.

[1]) Bulletin monum. X, 246. Sie werden als sehr flaches Relief bezeichnet und kehren abwechselnd an allen Seiten eines jeden Capitäls wieder.

[2]) Vergleiche den Elephantenstoff, um den Ausdruck alter Schatzverzeichnisse zu gebrauchen, im Reliquiar K. Karl d. G. zu Aachen, in Mélanges archéol. II.

[3]) Mittelalterliche Denkmale II, S. 21, f. 7.

[4]) Ausser der aus Violet-le-Duc angeführten Stelle vgl. Eitelberger in d. Mittelalterlichen Kunstdenkmalen I, 124. Er sagt bei Gelegenheit der Schilderung eines Reliefs in Aquileja: „Alles zeigt eine ungeregelte Phantasie, die in einzelnen Fällen auf ihren bizarren Wegen auf eigenthümliche Gestalten, besonders in Ornamenten kömmt, in figuralischen aber und höheren Kunstschöpfungen unproductiv und roh ist. Im Dome zu Venedig, Torcello, Cividale u. s. f. kommen ähnliche Formen vor".

berühmtesten Stapelplätze für den levantinischen Handel. Hier, wo orientalische figurirte Prachtstoffe täglich dem Auge sich darboten, konnte die Phantasie sich leicht mit den Räthselgestalten befreunden und einzelne Typen auf andere Kunstgebiete übertragen. Von diesen ersten Städten, wo auch die Technik noch die deutlichsten Spuren der ursprünglichen Meister offenbart, verpflanzten sich dieselben erst in die ferneren Länder, wobei es natürlich der wiederholten Vermittlung durch Teppiche nicht mehr bedurfte, daher auch die formellen Anklänge allmählich abgeschwächt werden und schliesslich nur noch eine stoffliche Verwandtschaft übrig bleibt.

Die innere Wahrscheinlichkeit einer häufigen Entlehnung der Bildmotive von Webestoffen wird wesentlich verstärkt durch die Erinnerung an die ausgedehnte Verwendung der letzteren im kirchlichen Dienste. Prachtstoffe umschlossen, wie noch heutigen Tages in Italien, die Pfeiler und Säulen und zogen sich an den Wänden der Haupttheile der Kirche hin. Was lag näher, als die Decoration der Säulen und Pfeiler auch an den Capitälen und Friesen fortzusetzen, zumal wenn wir uns diese polychromirt denken, oder den Teppichschmuck zu ersetzen, indem man die charakteristischen Typen desselben mit dem Meissel ausarbeitete. Kennen wir doch eine genug grosse Zahl von Säulenstämmen, welche von oben bis unten mit teppichartigen Mustern bedeckt sind, sehen wir doch an den Wandmalereien in St. Savin [1]), dass der Pinsel es sich zum Ziele setzte, die Formen der Gewebe zu reproduciren, und weiss doch endlich auch die Geschichte der Glasmalerei von einer ähnlichen Erhebung der Erzeugnisse des Webestuhles zu monumentaler Würde zu erzählen. Und nicht diese allein. Welche tiefeingreifende Rolle die Weberei und Stickerei in der Kunstgeschichte spielen, wird bei näherer Einsicht in die Entwicklung der Kunstformen immer klarer. Ohne uns bei den versteinerten Teppichen von Ninive, dem sicheren Vorbilde der Weberei für die assyrische Sculptur, aufzuhalten, erinnern wir nur daran, dass die symbolischen Formen der hellenischen Architectur von Geweben entlehnt sind, die charakteristischen Merkmale der letzteren an den ältesten griechischen Vasenbildern vorkommen, und darin, dass die sogenannten geschrotenen Blätter im Fache des Kupferstiches höchst wahrscheinlich der Nachbildung von Stickereien ihren Ursprung verdanken. Wir hätten, wenn unsere Erklärungen sich als stichhaltig beweisen, einen neuen Beleg von dem Eingreifen der Weberei in die anderen Kunstgebiete geliefert. Dies dargethan und einen neuen Blick in die Ökonomie des mittelalterlichen Kunstlebens geworfen zu haben, möchten wir für einen eben so grossen Gewinn halten, wie die Entschleierung und Einordnung einer ausgedehnten Classe von Räthselbildern.

Miniaturen aus Böhmen.

Geschildert von Joh. Erasmus Wocel.

III.

Das Passionale der Äbtissin Kunigunde.

Dieses Passional, schreibt Waagen im deutschen Kunstblatt [1]), ist eine der originellsten und merkwürdigsten Miniaturhandschriften und für die Geschichte der böhmischen Kunst ganz unschätzbar. — Mit Recht kann man auch hinzusetzen, dass die Miniaturen dieses Buches zu den bedeutendsten Denkmalen der Malerei gehören, welche sich aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts in Europa erhalten haben. Es ist ein Codex von mässiger Grösse, 11 Zoll 3 Linien hoch und 9 Zoll 3 Linien breit, welcher nur 36 Pergamentblätter zählt. Vom ursprünglichen Einbande haben sich blos die mit stark abgewetztem Leder überzogenen Bretterdeckel erhalten; die feinen Löcher an den Ecken, Rändern und längst des Rückens deuten darauf hin, dass der ehemalige kostbare Ueberzug und die Beschläge abgerissen wurden. — Der Text nimmt nur die Hälfte jeder Blattseite ein und wird der Länge nach von zwei Parallellinien eingefasst. Die Linien sind in der ersten Abtheilung der Handschrift mit rother, auf den übrigen Seiten mit schwarzer Farbe gezogen. Die Frakturschrift des Textes weiset den Charakter des Überganges vom XIII. zum XIV. Jahrhundert. Die Buchstaben sind nur lose und weiter von einander gestellt, als es gewöhnlich im XIV. Jahrhundert der Fall ist; dieselben sind blos oben, am untern Ende aber entweder gar nicht oder nur leicht gebogen. Die Abbreviaturen sind nicht häufig und leicht zu lesen. Das *i* wie auch die Wortabsätze sind mit einem leichten Striche bezeichnet und die Anfangsbuchstaben der einzelnen Sätze mit einem Miniumstriche markirt.

Eigenthümlich und bedeutungsvoll ist das die ganze erste Blattseite ausfüllende Bild. Unter einem gothischen, von zwei schlanken Säulen getragenen Bogen sitzt auf einem reich ornamentirten Stuhle die Äbtissin Kunigunde, aus der Hand des vor ihr knienden Verfassers sein kostbar gebundenes Werk empfangend. Unter dem schwarzen Schleier, dem Weihel, welcher das Haupt der Äbtissin umgibt, ragen die Ränder des weissen Wimpels vor, der auch ihren Hals umhüllt. Die dunkle Farbe ihres Gewandes hat der Künstler durch eine aus sich durchkreuzenden Strichen gefügte Straffirung angedeutet; von den Schultern wallt ein schwarzer Mantel nach rückwärts herab und ist sodann in grossen wohlgeordneten Falten über den Schoss und die Füsse geworfen. In der linken Hand hält die Äbtissin das

[1]) Bulletin monum. XII, 217.

[1]) Deutsch. Kunstbl. 1850, S. 156.

silberne Pedum, dessen oberer, gekrümmter Theil von Gold ist. Seitwärts von der Phiale, die aus dem Stützpunkte des rechten Bogenschenkels emporschiesst, steht die Aufschrift: *CHVNEGVNDIS Abbatissa monasterii Sancti Georgii in castro Pragensi Serenissimi Boemie Regis Domini Ottacari secundi filia.*

Unter dem Vereinigungspunkte der beiden geschweiften, mit Krabben besetzten Bogenarme schweben zwei Engel und halten eine grosse goldene Krone über dem Haupte der Äbtissin; vom Munde des einen derselben ziehen sich die Worte hinab: *Mundum sprevisti regnum terrestre liquisti.* Dem Engel an der entgegengesetzten Seite ist der leonische Vers beigefügt: *Felici dono jam te premiando corono.* Der kniende, sein Werk der Äbtissin überreichende Mönch ist in weisser Kutte, schwarzem Mantel und Brustkragen *(Mozetta)*, an welchem die Kapuze herabhängt, dargestellt. Die linke Hand des Mönches hält einen langen Schriftstreif, auf dem die leonischen Verse geschrieben stehen:

Suscipe dictata de Regum sanguine nata,
ad laudem Christi que me dictare fecisti,
de sponso plura sub militis apta figura.

Über dem Haupte des Verfassers liest man die Worte: *Frater Colda Lector de sancto Clemente Ordinis Fratrum Predicatorum egregius dictator hujus libri.* Hinter dem Mönche kniet mit gefalteten Händen eine zweite Gestalt in blassrothem Untergewande und ärmelloser, an der Seite aufgeschlitzter Tunica; zur Seite und unter derselben ziehen sich die Worte hin: *Benessius Canonicus Sancti Georgii scriptor ejusdem libri.* Links von der Äbtissin stehen ausserhalb der Bogeneinfassung acht Nonnen mit Büchern in den Händen und ihnen zur Seite eine kleine Figur in Nonnentracht mit dem Gebetbuche in der Hand; die Worte *Domina Perchta Domine Abbatisse filie Regis gnatta* ziehen sich längs dieser Gestalt hin. Oben über dieser Gruppe ist mit grossen abwechselnd blau und rothen Uncialbuchstaben hingeschrieben: *PRIORISA (CV) CONVENTV.*

In der oberen Randfläche des Blattes sind in Dreieckschilden drei Wappen hingemalt und zwar das neuere Wappen des Königreichs Böhmen, der weisse gekrönte Löwe im rothen Felde mit der Überschrift *Boemie*, ferner das Wappen des St. Georgklosters: der heil. Georg zu Pferde mit Schild und Fahne, in denen das rothe Kreuz im weissen Felde prangt; über diesem Wappen liest man: *Sci. Georgii.* Im dritten Schilde gewahrt man das ältere Wappen Böhmens, den schwarzen einköpfigen Adler im rothgeflammten Felde mit der Überschrift: *Sci. Wenceslai.* Als eine besondere Eigenthümlichkeit muss an diesem Wappen hervorgehoben werden, dass sich von der Brust des Adlers über die Fittige hin halbmondförmige weisse Streifen ziehen, so dass dieser Adler jenem des Herzogthums Schlesien völlig gleicht.

Das ganze Bildwerk stellt sich als eine mit fester Hand wacker ausgeführte und mit Saftfarben illuminirte Federzeichnung dar; sehr zu bedauern ist es, dass die Farben am Kopfe der Äbtissin von muthwilliger Hand verwischt sind. Die Gestalt der thronenden Königstochter ist tadellos gezeichnet, stellt sich aber im Vergleiche zu den an ihrer Seite stehenden Nonnen, insbesondere aber im Verhältniss zu den beiden vor ihr knienden Gestalten allzugross dar.

Aus den auf diesem Blatt vorkommenden Überschriften entnehmen wir, dass das vorliegende Werk für Otakar's II. Tochter, Kunigunde, Äbtissin des Prager St. Georgsklosters, von dem Mönche Kolda verfasst und von Beneš, Canonicus desselben Klosters, geschrieben und ohne Zweifel auch minirt worden war [1]).

Kunigunde, König Otakar's II. älteste Tochter, ist eine durch ihre Schicksale und Lebensstellung interessante Persönlichkeit. Als Kind noch mit Heinrich, Albrecht's von Thüringen Sohne, und sodann mit Hartmann, dem Sohne Kaiser Rudolph's I., verlobt, nahm sie, da ihrer Vermählung politische Hindernisse sich entgegenstellten, den Schleier und trat im Jahre 1277 in den Orden der Klarissinnen; als aber ihrem Bruder, König Wenzel II., sich günstige Aussichten für die Vergrösserung seiner Macht in Polen eröffneten, wurde durch päpstlichen Spruch das Klostergelübde der Prinzessin gelöst und Kunigunde mit dem Herzoge von Masovien (um das Jahr 1290) vermählt. Im Jahre 1302 wurde sie Witwe, nahm abermals den Schleier und trat in demselben Jahre in das Prager St. Georgskloster, zu dessen Äbtissin sie alsbald gewählt wurde. Über die Vermählung und den Gemahl Kunigundens enthalten unsere historischen Quellen keine bestimmten Andeutungen, und eine Tochter derselben, die auf unserem Blatte genannt und dargestellt ist, wird nirgends erwähnt.

Das zweite Blatt enthält die Widmung *(dedicatio)*, in welcher der Verfasser des Textes sein Werk der Äbtissin Kunigunde zueignet und, indem er sich auf die Worte des Apostels: *Induite armaturam Dei, ut possitis stare adversus insidias dyaboli* [2]) beruft, hervorhebt, dass auch die fromme Äbtissin mit männlichem Geiste den Kampf gegen den Bösen kämpft und dabei zu den mächtigsten Waffen, den Leidenswerkzeugen unseres Herrn, ihre Zuflucht nimmt. Auf ihr inständiges Verlangen habe es daher Kolda unternommen, das Mysterium des Leidens Christi in einer kurzen Parabel, die er sodann weitläufiger erklären wolle, darzustellen. Es sei, meint er, ein schwieriges, vielen Anfeindungen ausgesetztes Unternehmen; aber eingedenk der zahlreichen Wohlthaten, die er vom Könige Wenzel, dem Bruder der Äbtissin, empfangen, wie auch der Gnadenbezeugungen, mit denen ihn die Äbtissin überhäuft, habe er

[1]) Dass die Schreiber, scriptores, auch grösstentheils die Illuminatoren der von ihrer Hand copirten Werke waren, erhellt aus Gerson's Tractatus de laude scriptorum. (Vgl. Revue de l'art chrétien, T. I, 249.)

[2]) An die Ephes. 6. 13.

in einem Zeitraume von drei Tagen das Werk ausgeführt[1]). Am Schlusse der Dedicatio steht mit rother Schrift: *Datum Prage anno Domini Millesimo Trecentesimo Duodecimo. Sexto Kalend. Septemb.* Sodann folgen mit rothen Schriftzügen die Worte: *Hic est clipeus arma et insignia invictissimi militis, qui cognominatus est Victor cum quinque vulneribus, fultus lancea, decoratusque corona.* Auf der nächsten Seite sind von einem grossen Dreieckschilde eingeschlossen die Leidenswerkzeuge Christi, und zwar mit einer Vollständigkeit dargestellt, von der man kaum anderswo ein zweites Beispiel findet; sogar der mit blutigen Schweisstropfen bedeckte Ölberg ist neben dem Kreuzesstamme hingemalt. Die Rückseite dieses Blattes enthält die kurze Parabel folgenden Inhalts:

Ein edler Ritter ward vom Liebreiz einer Jungfrau ergriffen und hatte sich mit derselben verlobt. Aber ehe er die Braut heimgeführt, hatte ein Räuber *(latro)* dieselbe verführt, gebunden und in einen Kerker geworfen und, damit sie ihren Bräutigam nimmer sehen könnte, geblendet. Der edle königliche Ritter, seiner Liebe eingedenk, begab sich nun in das weit entlegene Land, um die verlorene Braut aufzusuchen. Nachdem er da zwei und dreissig Jahre unter harten Arbeiten und Mühseligkeiten zugebracht, gelang es ihm die Verlorene aufzufinden. Nach zahlreichen Kämpfen, wobei er sich verschiedener Waffen bediente, stieg er endlich in den tiefen Kerker, wo seine Braut schmachtete, hinab, löste ihre Bande, führte die Erlöste an das Licht empor und liess sie theilnehmen an seinem Reiche.

Zur Seite des Textes im breiten Seitenrande stellen sich sechs Bilder als Illustrationen der Parabel dar.

1. Bild. Überschrift mit mennigrothen Buchstaben (wie in sämmtlichen Aufschriften dieses Werkes): *Desponsio sponse.* Der Bräutigam, im grünen Untergewande, blauen, an der Seite aufgeschlitzten Oberkleide und rothen Mantel, steht vor der Braut und steckt ihr einen goldenen Ring an den Finger. Von seinem mit einer Krone von Rosen umgebenen Lockenhaupte fällt über die Schulter ein langer glatt gekämmter Haarzopf herab. Die Braut, eine anmuthig bewegte Gestalt, deren Haupt eine goldene Krone schmückt, trägt über ein Gewand von Rosenfarbe einen blauen, gelb gefütterten Mantel, der durch eine goldene Schnur an der Brust festgehalten wird.

2. Bild. Aufschrift: *Decepcio sponse.* Der Räuber *(latro)*, ein hässlicher Mann mit wild verworrenem Haar im gelben Gewande, ist auf ein Knie gesunken und reicht mit heftiger Bewegung einen Apfel der gekrönten Jungfrau dar. Ausser den wallenden Haarlocken hängt der Braut ein glatter, stellenweise der Quere nach gefurchter Haarzopf herab.

3. Bild. Aufschrift: *Incarceracio sponse.* Der Räuber stösst die Braut, deren Augen verbunden sind, und der die Krone vom Haupte fällt, in einen Feuerofen.

4. Bild. Aufschrift: *Vir mala vincendo verus victor vocatur.* Der Bräutigam, in voller Ritterrüstung zu Rosse, durchbohrt mit der Lanze den Hals des Räubers. Das galpopirende Pferd ist mit Ausnahme der zu langen Hinterfüsse sehr wacker gezeichnet; der Ritter, in dèr Kettenrüstung und im Waffenrocke mit aufgeschlitztem Gere[1]), dessen Zacken um die Lenden des Reiters geschlagen sind, sitzt vortrefflich im Sattel; seine Linke hält den silbernen Schild mit rothem Kreuze und seine Locken schmückt die Rosenkrone. Der tödtlich getroffene Räuber sinkt, die Hände faltend, auf die Knie.

5. Bild. Aufschrift: *Liberacio sponse.* Der Bräutigam, im rosenrothen Gewande und blauen Mantel, auf dem Haupte die Fürstenkrone, führt seine Braut aus der Öffnung des Flammenofens bei der Hand heraus.

6. Bild. Aufschrift: *Coronacio sponse.* Der Bräutigam, im grünen Mantel und rothen Gewande, das Lockenhaupt, von dem der glatte Haarbusch herabsinkt, mit dem Fürstenhute bedeckt, setzt eine goldene Krone auf das Haupt der Braut, welche, die Hände demuthsvoll an der Brust faltend, auf dem Throne sitzt. Am Ende dieses Blattes liest man: *Explicit parabola. Sequitur exposicio.*

Blatt 4. Der Text enthält die Deutung der Parabel. Der Anfang lautet: *Homo iste nobilis est Dei et hominum mediator, homo Christus Jesus, filius Dei benedicti.* Darauf wird die Schöpfungsgeschichte, die Versuchung und der Sündenfall der ersten Menschen, wie auch die Vertreibung derselben aus dem Paradiese erzählt. Der breite Seitenrand umfasst die Darstellung Gott Vaters, der dem schlafenden Adam die Rippe, an deren Spitze der Kopf Eva's ragt, aus der Seite herausnimmt. Adam sitzt auf einem grünen Hügel, das Haupt auf einer lehnenartig hervorragenden Erhöhung gestützt. Gott Vater, eine würdevolle Gestalt, segnet mit der erhobenen

[1]) Dedicatio: Ex altissimo illustrium Boemie regum sanguine oriunde Domine Cunegundi excellentissimi Domini Ottacari quondam regis Boemie filie, monasterii Sancti Georgii in castro Pragensi Abbatisse ordinis sancti Benedicti frater Colda ordinis Predicatorum minimus oracionum suffragia humilium cum desiderio complacendi. — — Vestre quapropter ingenuitatis Celsitudo parvitatis mee ingeniolum flagitavit, quatinus Passionis Christi misterium in brevi parabola sub militis metaphora concluderem, quam postmodum exponendo mystice devocius et apercius enodarem, inqua insuper narracione arma redempcionis nostre, que Papa Innocencius explicavit, inducerem, et scripture sacre auctoritatibus confirmarem. Opus certe difficile et obtrectatorum latratibus patens, qui nihil noverunt aliud nisi de bonorum laudabilibus factis et sentenciis detractare. Memor igitur honoris eximii et quam plurimum beneficiorum in Serenissimi Domini Wenceslai Boemie quondam regis sancte recordacionis fratris Vestri palacio perceptorum, fateor, quod eciam usque ad mortem exequi cupio, quicquid a quocunque ex illius sanguine generoso mihi fuerit imperatum. Precipue tamen Vestre benignitatis erga me immeritum flexus benevolencia et precibus, que mihi preceptum esse debent ob regalis dignitatis excellenciam inclinatus, aggressus sum in hoc triduo opusculum, in quo Vestris beneplacitis desudarem etc.

[1]) Gêre, Rockschoss, in der Tracht des Mittelalters, bedeutet den gefältelten Theil des Leibgewandes, lacinia, limbus, vielleicht benannt nach den schmalen, gespitzten spiessförmigen Streifen, die ihn bildeten. J. Grimm, Deutsche Rechtsalterth. 158.

Rechten; sein Untergewand ist blau, der Mantel rosenroth. Die Falten seiner Gewandung sind überaus schön geworfen, die lebhaften Saftfarben leicht verwaschen, die Lichter das weisse Pergament. Auf der Rückseite dieses Blattes ist neben dem Texte der Baum der Erkenntniss dargestellt, um den sich eine blaue Schlange mit blondgelocktem gekröntem Frauenkopfe herumwindet. Eva reicht den Apfel dem herbeischreitenden Adam und hält einen zweiten Apfel in der andern Hand. Zur Seite der Schlange liest man den Namen Cerastes.

Blatt 5 enthält im Seitenrande zwei Bilder; das obere stellt Gott Vater mit strengem erzürntem Antlitze dar, wie er Adam, an dessen Seite Eva schreitet, aus dem Paradiese hinausstösst. Die nackten Körper der gleichförmig mit weit gespreizten Füssen schreitenden ersten Eltern sind fehlerhaft gezeichnet und haben einen braunen Fleischton. Im unteren Bilde stösst ein gehörnter zottiger Teufel Adam und Eva in einen Flammenofen. Überschrift: *Ite maledicti in ignem eternum.* Die nackten Figuren sind steif in der Zeichnung; in der Stellung und in der Miene Adams ist aber der tiefe Schmerz sehr gelungen dargestellt.

Rückseite: Im Texte wird erzählt, welche Anstalten der Herr getroffen, um die gefallene theuere Menschenseele zu erlösen. Diesem entsprechen die Bilder im breiten Seitenrande, und zwar, oben: *Annunciacio.* Der Engel im rosarothen Untergewande und grünen Mantel, in der Linken das Scepter und einen Streif mit den Worten: *Ave Maria gracia plena* haltend. Maria mit tief gebeugtem, manierirt gezeichnetem Haupte, im blauen Untergewande und Rosakleide, das Haupt in einen gelben Schleier gehüllt; bei derselben die Worte: *Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum.* Darunter: Christi Geburt. Das Christuskind liegt in einem kirchenähnlichen Kasten; Ochs und Esel weiden sich am Heue, das aus der Krippe hervorragt, über der ein goldener Stern schwebt. Das Kindlein reicht anmuthsvoll das Händchen der zur Seite ruhenden Mutter dar, die es mit beiden Händen fasst (Fig. 1). Seitwärts sitzt der Pflegevater Christi; unten steht ein Hirt im rothen Untergewande, kurzen blauen Mantel und gelben Beinkleidern und blickt erstaunt zu dem Engel empor, der oben in den Wolken schwebt, und bei dem die Worte stehen: *Gloria in excelsis Deo, quia natus est Salvator.*



(Fig. 1.)

Bl. 6. Der Text erzählt, welche Kämpfe und Leiden Christus überstanden, um die Menschenseele aus der Gewalt des Erzfeindes zu erlösen. Sodann heisst es: In conflictibus autem memoratis variis armorum instrumentis usus est, ut victoriosius illam eriperet pro qua gloriosius decertaret, que profecto arma devocio fidelium venerari instituit, quod eciam in concilio Lucdunensi providencia summi pontificis aprobavit. Hec nunc arma proferamus in medium et scripture testimonio roboremus. etc. Primum genus armorum: *cultrum.* Dabei ist im Blattrande die Beschneidung Christi dargestellt. Ein Mann in spitziger, oben umgebogener Mütze, den die Beischrift als Joseph bezeichnet, hält ein grosses Messer in der rechten und greift mit der linken Hand nach dem Füsschen des Kindes, das Maria ihm entgegenreicht.

Darunter zur Seite der Textstelle: *Post hec in montem olivarum transiit.* Christus am Ölberge. Der Heiland, aus dessen Antlitz, Händen und Füssen Blut hervordringt, kniet betend am Berge; die segnende Hand Gottes, von goldenem Nimbus umgeben, schwebt über ihm. Die im Vordergrunde schlummernden Jünger sind als Nebenpersonen viel kleiner als der betende Heiland dargestellt.

Auf der Rückseite des Blattes ist Christi Gefangennehmung abgebildet. Der Erlöser im blauen faltenreichen Gewande und rothen Mantel wird von einem Schergen bei den festgebundenen Händen und bei der Schulter gefasst. Der letztere fletscht die Zunge gegen den Heiland, in dessen gesenktes Haupt der Künstler den Ausdruck



(Fig. 2.)

schmerzvoller Entrüstung legte (Fig. 2). Das geschürzte Gewand des Schergen ist blau, seine Beinbekleidung roth, ein gelber Spitzhut deckt seinen Kopf. Der Kriegsknecht, der von rückwärts die Faust zum Schlage erhebend den Heiland bei den Haaren fasst, trägt über die Kettenrüstung einen grünen Waffenrock; ein Ledergurt schlingt sich um seine Hüfte, und eine niedrige Kesselhaube deckt seinen Kopf; der Zug gemeiner Bosheit im Gesichte des Knechtes ist eben so individuell, wie der Ausdruck der Verruchtheit in den Zügen des Schergen, und beide bilden einen grellen Contrast mit den edlen schmerzlich bewegten Zügen des Erlösers.

Darunter: Christi Dornenkrönung. Der Heiland, den ein gelbes roth gestreiftes und mit Kreuzchen verziertes Gewand umhüllt, sitzt mit verbundenen Augen, das Schilfrohr in der Hand, auf einem Stuhle; auf sein Haupt wird die Dornenkrone von zwei Knechten mittelst einer Stange, die sie mit angestrengter Kraft herabdrücken, festgemacht. (Diese Darstellungsweise der Dornenkrönung wiederholt sich bekanntlich gar häufig auf mittelalterlichen Bildwerken.) Ein dritter Knecht im rothen Gewande und dem Spitzhute kniet mit spottender Geberde vor dem Erlöser.

Bl. 7. *Ad columpnam ligatus.* Zur Seite des Textes die den grössten Theil des Blattrandes einnehmende Darstellung der Geisselung Christi. Der Heiland, dessen nackten Leib Blutstropfen bedecken, ist an eine Säule festgebunden. Ein Knecht schwingt die Geissel und hält in der linken Hand eine zweite, an deren Knöpfen Blutstropfen hängen. Ein anderer Knecht schwinget hoch die Ruthe. Der Maler legte den Ausdruck wilder Bosheit in die Gesichtszüge der Schergen, deren Körper heftig bewegt, jedoch theilweise verzeichnet sind.

Rückseite des Blattes. Christus, im blauen Gewande mit der Dornenkrone am Haupte, das Kreuz tragend. Ein Knecht mit grimmigen Gesichtszügen stösst ihn mit geballter Faust in den Rücken. Darunter: Christus, im rothen Mantel und blauem Gewande, die Wunde in der rechten Brust, erhebt segnend die durchbohrte Rechte über dem Haupte einer knienden Nonne (der Äbtissin Kunigunde). Die Zeichnung des leicht vorgebeugten Körpers Christi ist tadellos, der Faltenwurf der Gewandung meisterhaft. Zur Seite des Bildes ist die Lanze, mit der die Seite des Erlösers durchbohrt ward, dargestellt.

Bl. 8. Christus am Kreuze. Das tief geneigte Haupt des Heilands ist voll schmerzlichen Ausdrucks, der Leib ist bedeutend ausgebogen, um die Lenden ein gelbes Tuch mit herabhängenden Zipfeln geschlagen; die Füsse sind mit einem Nagel am Kreuzesstamme befestigt. Rechts vom Kreuze steht Maria mit schmerzvoller Geberde, die gefalteten Hände erhebend, links Johannes im rothen Gewande und grünem Mantel, die Rechte an das weinende Gesicht drückend und in der Linken ein Buch haltend. — Unter dieser Darstellung gewahrt man drei Knechte, die um den Rock Christi, der zur Seite hingemalt ist, loosen.

Der mittlere derselben ist in einem grünen Talare, dessen Halsbesatz ein breiter, mit Hermelin besetzter Streif bildet, und einer Mütze dargestellt, die ein ähnlicher Hermelinstreif umgibt und aus deren Mitte ein Horn trichterförmig emporragt. Tief unten ist ein vierter Knecht abgebildet, der an einer überlangen Stange den Schwamm bis zum Antlitze Christi hinaufreicht.

Die Rückseite des Blattes enthält drei Bilder. Oben ist der todte Heiland am Kreuze dargestellt; sein Haupt ist tief auf die Brust gesunken, und das Blut strömt reichlich aus den fünf Wunden desselben; unter dem Kreuze Maria und Johannes, in deren Gesichtszügen tiefer Schmerz sich offenbart. Darunter ist die Kreuzabnahme dargestellt. Ein Mann umfasst den Leib des Heilands, dessen linke Hand nur noch am Kreuze festhaftet, während Maria die herabgesunkene Rechte desselben ergreift und schmerzvoll an ihre Wange drückt. Johannes ist auf die Knie hingesunken und fasst mit den Händen die Füsse des Erlösers. Ausgezeichnet in Zeichnung und Motivirung ist der kniende, nach den Füssen des Heilands langende Johannes, in dessen Antlitze sich der Schmerz auf ergreifende Weise spiegelt. — Unter diesem Bilde ist die Grablegung Christi dargestellt.

Am neunten Blatte gewahrt man neben dem Texte die durchaus eigenthümliche Darstellung der Auferstehung Christi. Aus einem grün marmorirten Sarkophage, an dessen Vorderseite zwei kleine, schematisch hingezeichnete Kriegsknechte angebracht sind, erhebt sich würdevoll die Gestalt des Heilandes, der mit der Rechten segnend, in der Linken die Siegesfahne hält. Nicht nackt, sondern im blauen Gewande und rothen Mantel, wie er in den meisten Bildern dieses Passionals erscheint, stellt sich der Erlöser dar. Vor dem Sarkophage steht König David in blauer Tunica und im Purpurmantel, in die Saiten der Harfe greifend. Haar und Bart des Königs sind grau, der glatte Haarzopf aber, der ihm am Rücken herabhängt, braun, ein Umstand, der für die Costümkunde der Zeit und des Landes, dem das Passional angehört, beachtenswerth erscheint. Über dem gekrönten Haupte des Harfenspielers stehen die Worte: *David rex*, und neben der Harfe zieht sich die Aufschrift hin: *Exsurge gloria mea.* Im Texte selbst liest man die auf diese Darstellung sich beziehenden Worte: *Exsurge gloria mea, exsurge psalterium et cythara* (Psalm 56, 9), *exsurge in adjutorium sponse tue.*

Unter diesem Bilde ist der segnende Heiland in einer Mandorla dargestellt; zur Rechten des Erlösers gewahrt man zwei jugendliche Gestalten, die von einem Engel gekrönt werden, neben denselben stehen die Namen *Adam — Eva*, ferner eine dritte bärtige Gestalt im Zottenfelle und rothen Mantel mit der Beischrift *Johannes baptista.* Auf der linken Seite ist ein Greis und eine Matrone

dargestellt, denen ein Engel die Kronen aufsetzt; dabei die Namen *Joachim — Anna.*

Das 9. Blatt enthält die Fortsetzung des Textes der Parabelexposition. Am zehnten Blatte sind abermals die Leidenswerkzeuge Christi, aber in viel bedeutsamerer Weise als am Blatte 2, abgebildet. In der Mitte erscheint Christus am Kreuze; aber blos seine Füsse sind mit zwei Nägeln an den Stamm festgenagelt; die linke Hand des Heilandes drückt Geissel und Ruthe an die Brust, während die Rechte segnend gehoben ist. Links oben ist Christus am Ölberge kniend abgebildet, über ihm der Engel mit dem Kelche und hoch oben die Hand Gott Vaters im Kreuznimbus. Daneben gewahrt man das trefflich gezeichnete, mit grosser Sorgfalt ausgeführte Antlitz Christi im Kreuznimbus mit der Beischrift *veronica*[1]). Tiefer unten ist die fast zwei Zoll lange Seitenwunde des Heilandes dargestellt; rings um die Wunde zieht sich die Minuskel-Inschrift hin: *Redimet pendens in cruce sancta ostendens vulnera.* — Das Übrige, bis auf die Schlussworte *vulnere omnibus transeuntibus*, ist theils undeutlich, theils völlig verwischt, und zwar, wie es aus der Form des abgeblassten Fleckes und der tiefdunklen Umgebung desselben erhellt, durch zahllose fromme Küsse, welche an diese Stelle gedrückt wurden. Das Buch lag wahrscheinlich Jahrhunderte lang im Betchore der St. Georgskirche, und war den andächtigen Klosterfrauen ein geheiligter Gegenstand der Verehrung. Den übrigen Raum des Blattes füllen die Darstellungen der Leidenswerkzeuge aus, denen die Namen mit Minium beigeschrieben sind. Unter diesen befindet sich auch ein über 5″ langer Stab, bei dem die Worte stehen: *Hec linea sedecies ducta longitudinem demonstrat Christi.* Neben der Leiter liest man: *Hec est scala habens duodecim humilitatis gradus*[2]).

Am Blatte 11 beginnt die zweite Abtheilung der Exposition mit den Worten: *Ex dormicione et quietacione sponsi in vespere grandis secuta est desolacio virginis et matris Marie.* Hierauf wird auf ergreifende Weise die Trauer der Gottesmutter geschildert. Im Seitenrande prangt das gegen 6″ hohe, schöne Bild der klagenden Mutter des Heilandes (Fig. 3). Maria steht auf einem grünen Hügel, das Haupt, welches ein weisser Schleier umhüllt, mit schmerzvollem Ausdrucke senkend; das blaue Gewand und der rothe Mantel derselben sind in schöne leicht hinfliessende Falten gelegt. Die Farben sind sanft verwaschen und in die noch feuchten Töne wurden mit leichtem Pinsel bald blässere, bald kräftigere Streiche der Localfarbe hingemalt; die Schatten sind in der Tiefe kräftig und gesättigt, die höchsten Lichter — das weisse Pergament — treten blendend hervor, während die Farbentöne leise in einander übergehen. Die Licht- und Schattenwirkung des Ganzen ist so schön und trefflich, dass das Bild den Eindruck einer plastischen Darstellung macht [1]).



(Fig. 3.)

Die Klage Maria's umfasst fünf Seiten des Textes; darauf wird erzählt, wie die 3 Marien zum Grabe Christi gekommen, wie ihnen ein Engel die Auferstehung des Erlösers verkündet habe u. s. w.

Dabei auf dem Blatte 14 im Seitenrande zwei Bilder. Am oberen gewahrt man den leeren Sarkophag, in welchem der Engel steht, der das Tuch, in welches der Heiland gehüllt war, den drei Frauen zeigt, welche, die Salbenbüchsen haltend, mit den Geberden des Erstaunens die Botschaft vernehmen. Das untere Bild stellt Christum mit den Wundmalen an Händen und Füssen dar, der, das Buch des Lebens in der Linken

[1]) Diese vera icon ist, wie Waagen im deutschen Kunstblatt 1850, S. 156 bemerkt, um 30 Jahre jünger als die älteste, welche W. Grimm in seiner bekannten Abhandlung (die Sage vom Ursprung der Christusbilder) anführt.

[2]) Die ausführliche Beschreibung dieses Blattes findet man in Dobner's Monum. hist. Boh. VI, 331.

[1]) J. D. Passavant äussert sich in seinem Aufsatze: Über mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren (Quast und Otte's Ztschr. für christl. Archäol. I, 5) sehr vortheilhaft über die Miniaturen unseres Passionals, dem er einige Zeilen widmet, insbesondere aber über das vorliegende Bild mit folgenden Worten: „Besonders grossartig gedacht ist eine schmerzreiche Mutter Gottes und die Darstellung, wo Christus der Marie erscheint und sie sich umarmen. Der grosse Ernst und die Innigkeit, welche sich darin ausspricht, sind wahrhaft ergreifend". Passavant bemerkt ferner (S. 196): „Dobner erwähnt auch noch von demselben Beneš ein in den Jahren 1332 bis 1362 abgeschriebenes Fragmentum

haltend, die Rechte gegen die drei Marien erhebt, die zu seinen Füssen sich niedergeworfen haben. Darunter die Worte: ***Jesus salutat Marias dicens: avete, que adoraverunt eum pedibus ipsius provolute.*** Auf der Rückseite des Blattes abermals zwei Bilder; das erste hat die Überschrift: ***Maria Magdalena matrem domini alloquitur, Petrus et Johannes auscultant.*** Die Mutter des Heilandes in halbliegender Stellung; vor derselben steht Maria Magdalena, die Freudenbotschaft verkündigend; hinter derselben zwei Frauen; rückwärts Petrus und Johannes, in deren Gesten und Mienen die Geberde des Horchens und Staunens eben so trefflich ausgedrückt erscheint, wie der Ausdruck der freudigen Theilnahme in den Gesichtszügen der Frauen. Die Mimik der Hände sämmtlicher Figuren, die gut motivirt und gezeichnet sind, ist sehr beachtenswerth.

Darunter das anmuthige Bild, auf welchem Christus seiner Mutter erscheint (Fig. 4). Der Ausdruck inniger Mutterliebe prägt sich in der Stellung und im Antlitze Maria's aus, die wehmuthsvoll ihr Haupt an die Brust des Sohnes legt und ihren Arm um seinen Nacken schlingt. Christus, in dessen Zügen hoher Ernst und liebevolle Rührung sich malt, drückt die Mutter an sein Herz, ihren Kummer durch sanfte Berührung ihrer Wange beschwichtigend. Im Hintergrunde stehen zwei Frauen (Maria Magdalena und M. Salome), die mit andachtsvoller Geberde ihre Hände an die Brust drücken; zur Seite des Heilandes erheben sich zwei Engel, bei denen die Worte stehen: ***Angeli dicunt ad beatam virginem: ecce venit ad te matrem suam triumphator dominus, gaude et letare regina celi etc.***



(Fig. 4.)

codicis praebendarum, distributionum et officiorum ecclesiae St. Georgii, das er gleichfalls mit Miniaturen geziert hat. Dieses Fragment, dessen Original die Prager Universitäts-Bibliothek bewahrt und aus dem der Text in Dobner's Monum. hist. Boh. VI. Bd. abgedruckt ist, enthält aber nicht ein Miniaturbild, und ist nicht von der Hand eines, sondern, wie Dobner selbst bemerkt hat, von vier verschiedenen Schreibern geschrieben.

Bl. 15. Johannes und Petrus vor dem leeren Sarkophage, aus welchem blos die Leichentücher (mit der Überschrift *linteamina, sudarium*) hervorragen.

Darunter: Christus die nach Emaus wandelnden Jünger begegnend. Der Heiland ist im breitgekrempten, mit der Pilgermuschel geziertem Hute und der Pilgertasche, einen Stab in der Hand, dargestellt; über den blos an die Knie reichenden grünen Rock wallt ein blauer Mantel herab; seine Fussbekleidung ist schwarz, mit weissen Bändern umwickelt. Über den durch die Gesten der Hände die Einladung zum Male ausdrückenden Aposteln die Namen *Cleophas, Lucas*; bei Christus die Worte: ***Jhesus in specie peregrini invitatur ad hospicium.*** Tiefer unter diesem Bilde: Christus in Pilgertracht mit den beiden Jüngern am Tische stehend und das Brod brechend.

Die Rückseite des Blattes enthält drei Bilder: Das erste derselben stellt Christum dar, der, in der Mitte der Apostel stehend, denselben seine Wundmale zeigt. Darauf folgt die Darstellung, wie der Apostel Thomas seine Finger in die Seitenwunde Christi legt. Im Antlitze des Heilandes malt sich hoher Ernst; diese Figur, so wie die des sich demuthsvoll vorbeugenden Thomas ist trefflich motivirt und gezeichnet. — Im unteren Raume des Blattes gewahrt man vier Apostel mit den Überschriften ***Petrus, Johannes, Thomas, Natanael*** in zwei Kähnen, deren Raum sie ganz ausfüllen, wie sie mit einem Netze, das sich von einem Kahn zum andern hinzieht, fischen. Im Vordergrunde am Rande des Wassers steht Christus mit sprechender Handgeberde, die Fischer zum Landen einladend. Zu den Füssen des Heilandes bratet am Roste ein Fisch, dabei die Umschrift: ***Hic piscantes invitat ad prandium.*** Der Mangel an Verständniss der perspectivischen Regeln offenbart sich auffallend in diesem flüchtig ausgeführten Bilde.

Auf der Rückseite des Blattes 16 ist Christus seine Mutter umarmend dargestellt. Das Bild ist über 6″ hoch und muss mit Hinsicht auf die Zeit seiner Entstehung als ein Meisterwerk bezeichnet werden. Die Gesichter sind sorgfältig mit schwarzem Tusch gemalt und ein leichtes Roth ist blos auf die Wangen, Lippen und die Schattenpartien gelegt. Schmerzvolle Innigkeit ist im Antlitze Maria's, in jenem ihres Sohnes erhabener Ernst ausgedrückt. Die Fusszehen und der linke Arm Christi, der sich um den Nacken Maria's schlingt, sind verzeichnet, das Übrige aber vortrefflich motivirt und ausgeführt. Unübertrefflich ist der reiche Faltenwurf des ultramarinblauen Mantels der Gottesmutter, und übt durch seine kräftigen Schatten und hellen Lichter eine plastische Wirkung; eben so schön geordnet und sich plastisch vom Körper abhebend sind die Falten des karminrothen Mantels Christi. Mit vollem Rechte verdient dieses Bild in die erste Reihe der Kunstwerke jener Zeit gesetzt zu werden. Die Überschrift desselben lautet: ***Jesus salutat matrem suam cum osculo pacis, dicens: Salve mellita mea floscula virgo Maria.***

Blatt 17. Die Himmelfahrt Christi. Aus der Wolke ragt blos der untere Theil des emporschwebenden Heilandes, dessen Füsse und die aus der Wolke gestreckte Hand die Wundmale tragen. Auf dem Berge unter demselben gewahrt man die Fusstapfen des aufschwebenden Erlösers. Zu beiden Seiten des Berges sind die Apostel gruppirt; im Vordergrunde Johannes und die Mutter des Heilandes. Wir gewahren hier somit eine Darstellungsweise der Himmelfahrt, die sich seit dem XIV. Jahrhundert bis tief in das XVI. fast typisch wiederholt, und welche man auch in Dürer's Passional findet.

Darunter: Die Sendung des heiligen Geistes. Maria kniet mit gefalteten Händen in der Mitte der beiden Apostelgruppen. Von der über ihr schwebenden Taube breiten sich leicht hingezeichnete Strahlen zu den goldenen Heiligenscheinen, welche die Köpfe der Apostel in zusammenhängenden Bogenzügen umgeben.

Unter diesem Bilde ist der Tod Maria's dargestellt. Auf einem, mit gothischen Architecturmotiven ornamentirten Bette ruht die Mutter des Heilandes; um das Haupt und zu den Füssen der Todten sind die Jünger Christi gruppirt, auf mannigfache Weise ihren Schmerz über das Hinscheiden der Mutter ihres Herrn ausdrückend. In der Mitte der Wehklagenden erhebt sich die Gestalt des Heilandes, der ein Kindlein, die Seele Maria's, in den Armen hält. Auch diese Darstellungsweise des Hinscheidens der Gottesmutter wiederholt sich häufig in späteren Bildwerken des Mittelalters und ist besonders schön im *Liber viaticus* reproducirt [1]).

(Fig. 5.)

Auf der Rückseite dieses Blattes befindet sich die in mehrfacher Beziehung ausgezeichnete Darstellung der Krönung Maria's (Fig. 5). Unter einem aus zwei gothischen Spitzgiebeln gebildeten Baldachine sitzt die allerheiligste Jungfrau, die Rechte demuthsvoll ans Herz legend und die Krone empfangend, die ihr der ewige Vater auf das Haupt setzt. Der Maler, der die krönende Rechte Gottes ganz frei darstellen wollte, hat dadurch dem Scepter, den der Herr in der Linken hält, eine eigenthümliche Richtung gegeben. Zur Seite der beiden Hauptgestalten stehen zwei Engel. Über das rosige Untergewand Maria's ist ein lichtgrüner Mantel, über die ultramarinblaue Toga des Herrn ein rother Mantel in schönen Falten angeordnet. Die stylistisch richtig mit fester Hand gezeichneten Säulen, Phialen und Wimberge der Einfassung dieser Darstellung gewähren den Beweis, dass unser Miniator auch ein geübter, wohlgeschulter Architecturzeichner gewesen sei. Interessant und das ganze deutungsvoll abschliessend erscheint das Brustbild des gekrönten Psalmisten

[1]) Liber viaticus domini Joannis Lutomystensis episcopi, ein prachtvoll minirter Codex aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh., welcher im k. böhm. Museum bewahrt wird.

in der unteren, trefflich componirten Panele, die zu dem ganzen Aufbau im schönsten Verhältnisse steht.

Zur Seite dieser Darstellung schliesst der Text der Parabel-Exposition mit den Worten: *qui resurgens et in celum ascendens tecum nunc in gloria vivit et regnat Amen.*

Darunter ist Christus dargestellt, der den Joseph von Arimathia aus einem Thurme herausführt und umarmt; dabei die Worte: *Oscula Christus pia dans Joseph ab Arimathia.* Beachtenswerth ist die Behandlung des Faltenwurfs am blauen Mantel des Joseph, der in seinen Hauptpartien mit lichtem Krapproth lasirt ist.

Auf dem nächstfolgenden Blatte beginnt die Abhandlung über die himmlischen Wohnungen *(De mansionibus celestibus)* des *Colda det. sto Clemente.* In dem breiten, sich in die ausgesparte Fläche der Textcolumne hineinziehenden Seitenrande ist unter einer gothischen Bekrönung Christus dargestellt, wie er kleine Gestalten, die Seelen der Heiligen, in die Wohnungen der Seligen einführt. Der äussere Rand dieser Darstellung wird durch vier mit gothischen Bogen gekrönte Felder gebildet, deren jedes einen musicirenden Engel enthält. Der erste derselben spielt die Harfe, der zweite eine Art von Cither, der dritte die Geige und der vierte die Laute. Die Engelsgestalten sind vortrefflich gezeichnet, anmuthig bewegt und ihrer Beschäftigung vollkommen entsprechend motivirt; insbesondere ist die Zeichnung der Hände und der natürlich bewegten Finger in der That so trefflich, dass sie einem Künstler unserer Tage nicht besser gelingen könnte. Über der Gestalt Christi liest man die Worte: *Jesus mansiones ostendit sponse et ceteris;* über den Engeln: *Angeli citharisantes.*

Fol. 20. Eine imposante, die ganze Blattseite einnehmende Darstellung. Wir gewahren ein aus gothischen Säulen, Phialen und Bogen gefügtes Gerüst, in dessen 9 Feldern die Chöre der Engel dargestellt sind, über welchen der Herr des Himmels und der Erde, die an seiner Seite thronende Gottesmutter krönend, abgebildet erscheint. Zu beiden Seiten dieser von schlanken Phialen und schön gezierten Bogen eingefassten Darstellung ziehen sich die Inschriften hin: *Chori novem resonant dulcedine mellis — Consentes deiparam cunctis preferre Mariam.* In den drei oberen, unter dieser Darstellung sich hinziehenden Feldern sind Engelsgestalten mit den entsprechenden Attributen abgebildet, und mit den Namen *Cherubin, Seraphim, Troni* bezeichnet. Die mittleren drei Felder enthalten die zweite Hierarchie der Engel, *Potestates, Dominationes, Virtutes,* und in den drei untersten Räumen ist die dritte Hierarchie, die *Angeli, Archangeli* und *Principatus* durch trefflich ausgeführte, und ihre Würde entsprechend charakterisirte Engel dargestellt.

Am 22. Blatte erblickt man eine gleichfalls die ganze Blattfläche ausfüllende, von gothischen Architecturen eingefasste Darstellung. In dem oberen, den ganzen Bau überragenden Giebelfelde thront der ewige Vater, die an seiner Seite sitzende Mutter des Heilandes segnend. In den darunter angeordneten Feldern sind die Repräsentanten der neun Hierarchien der kämpfenden Kirche abgebildet und zwar in den drei oberen die Patriarchen, Propheten und Apostel, in den nächstfolgenden die Märtyrer, Priester und Bekenner, in der untersten Reihe die Jungfrauen, Witwen und die Vermählten. Die zahlreichen Gestalten, welche die neun kleinen Rechteeke füllen, zeichnen sich vor allen Bildern dieses Buches durch correcte Zeichnung, würdige Motivirung und anmuthvolle Bewegung aus; namentlich treten diese Eigenschaften glänzend hervor in den Bildchen der letzten Reihe, welche die Jungfrauen, Witwen und Vermählten umfasst. Überhaupt gewahrt man, dass Beneš, der Illuminator dieses Werkes, je weiter er in seiner Arbeit fortgeschritten, immer tüchtiger sich in seiner Kunst bewährt und in diesem letzten Blatte den Gipfelpunkt seiner Leistung erreicht hatte.

Auf dem Blatte 30 schliesst die Parabel-Exposition mit dem Epiloge und der Lobpreisung der Äbtissin Kunigunde. Kolda vergleicht die Prinzessin mit der heil. Paula, auf deren Bitte der heil. Hieronymus die Übersetzung und Auslegung der heiligen Bücher unternommen. Indem der Verfasser den frommen Eifer und den Wissensdrang der Königstochter preiset, beklagt er sich bitter über den Stumpfsinn der Männer, die sich mit Gleichgiltigkeit von ähnlichen Schriften abwenden [1]). Er verheisst sodann in schwungvollen Phrasen seiner Gönnerin, dass sie einst an den Freuden der neun Engelchöre theilnehmen werde, und erwähnt am Schlusse, er habe vor zwei Jahren innerhalb dreier Tage die Parabel von dem tapferen Ritter verfasst, und nun auf ihr Verlangen das Werk über die Wohnungen der Seligen binnen zwei Tagen zusammengestellt [2]). Der

[1]) Nostris quoque temporibus femina regio orta sanguine a me compilationes scripture, ut studeat, exigit. Virorum ignavia in hujusmodi torpescit, illa, ut nova scribantur, petit. Istorum damnabilis desidia eciam scripta legere fastidit. Erubescat igitur nostra rudis rusticitas et intra semetipsam vehemencius confundatur, que jam a feminarum studiis superatur. Dass die für ihre Zeit hochgebildete Prinzessin Kunigunde einen besonderen Eifer für die Vervielfältigung religiöser Schriften an den Tag legte, beweiset überdies ein schön geschriebener Codex der Prager Universitäts-Bibliothek (XII. D. 10), dessen erste Seite folgende Aufschrift enthält: Anno dom. Mill. trecent. decimo nono venerabilis domina Chunegundis abbat. monast. sti. Georgii in castro Pragens. magnif. Boem. regis dom. Ottacari secundi filia istum librum, qui continet in se primum: Anselmum ad beatam virginem, planctum beate virginis Marie. Item planctum Anselmi proprii lapsus et pene future. It deploracio virginitatis amisse et multa alia bona de Deo et de sancta virgine et epistolam beati Jernoymi ad Eustochium, filiam ste Paule de virginitate et de ceteris virtutibus servandis, fecit scribi et contulit ecclesie sti. Georgii benediccionis sue anno decimo octavo.

[2]) Vestris jussionibus Frater Colda Predicatorum minimus parere satagit, etsi sufficiencia forte desit. Jam transacto biennio opusculum laboris tridui de strenuo milite vestris pulsatus peticionibus composui. Nunc vestris postulacionibus stimulatus opus de mansionibus celestibus quodam breviloquio infra biduum compilavi. Illud anno Domini millesimo trecentesimo duo decimo, sexto Kalendas Septembris edidi. Istud anno ejusdem Domini millesimo trecent. decimo quarto, Benediccionis vero Vestre anno XIV. feria tercia et quarta infra octavas Dominici consummavi.

Codex enthält endlich die gleichfalls von der Hand des Beneš geschriebene Rede des heil. Papstes Leo über das Leiden Christi *(Sermo sancti Leonis pape de passione Domini)*, deren Schluss aber fehlt.

Der Verfasser oder Dictator der beiden ersten Abhandlungen war eifrig bemüht, seinen Namen und seine Verdienste hervorzuheben, von den Leistungen seines Genossen, des Canonicus Beneš macht er aber keine Erwähnung; und wenn der bescheidene Scriptor sich selbst am ersten Blatte in demuthsvoller Stellung nicht abconterfeit und genannt hätte, so wäre die Kunstgeschichte um einen hervorragenden Namen ärmer geblieben.

Jedenfalls sind wir genöthigt den Bildern dieses Passionals, mit Hinsicht auf die Kunst- und Culturverhältnisse jener Zeit, einen sehr hohen Werth beizumessen. Es war eine Zeit, wo in Italien die Morgenröthe der neueren Kunst anbrach, deren Glanz erst später über Frankreich und Deutschland hinstrahlte. Unser Beneš ist ein Zeitgenosse des Cimabue, Giotto und Duccio di Buoninsegna; es ist kaum denkbar, dass er sich nach dem Vorbilde irgend eines dieser Meister gebildet, denn es offenbart sich in seinen Leistungen durchweg eine Auffassungsweise, die in der Eigenthümlichkeit des hochbegabten Künstlers wurzelt. Die Mehrzahl der Motive seiner Darstellungen ist durchaus originell; Bilder anderer Meister, in denen ähnliche Motive uns ansprechen, sind zumeist Werke einer späteren Zeit, die unserem Klosterbruder unmöglich als Muster gedient haben konnten. Zu den letzteren gehört insbesondere die Darstellung der Krönung Maria's. Hier muss jedoch bemerkt werden, dass Giotto auf ähnliche Weise und fast gleichzeitig mit unserem Bilde — dessen Durchzeichnung Fig. 5. gibt — die Krönung der Himmelskönigin auf einem Triptichon in der Kirche Sta. Croce zu Florenz dargestellt habe; wenn man aber beide Bilder mit einander vergleicht, so wird man nicht blos in den Details und in der Gesammtanordnung bedeutende Verschiedenheiten finden, sondern unserem Bildchen, das viel freier bewegt und natürlicher motivirt sich darstellt, den Vorzug einräumen müssen. Eine dieser verwandte Darstellung der Krönung Maria's von dem Sieneser Berna am Hauptaltare der Basilica von S. Giovanni Laterano rührt aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts her, und das schöne, Maria's Krönung darstellende Bild in der Lorenzkirche zu Nürnberg ward erst im Jahre 1420 ausgeführt.

Der dieser Abhandlung zugemessene Raum erlaubt es nicht, näher in das Wesen und die eigenthümliche Ausführungsweise der Miniaturen dieses Passionals einzugehen, es möge nur am Schlusse die Bemerkung Platz finden, dass sich kaum ein zweites Denkmal der Malerei aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts finden dürfte, in dem neben einer trefflichen Zeichnung, geistvoller Auffassung und naturgetreuen Behandlung des Faltenwurfes eine so seelenvolle Anmuth und tiefe Innerlichkeit sich offenbart, wie dieses z. B. in der Darstellung der klagenden Mutter des Erlösers, deren Durchzeichnung wir gaben, der Fall ist.

Waren nun bereits am Anfange des XIV. Jahrhunderts solche Kunstelemente in Böhmen vorhanden, so ist es allerdings leicht begreiflich, wie sich späterhin unter Karl IV. eine Malerschule, oder vielmehr eine Malerzunft in Prag bilden konnte. Wiewohl aber unter dem Einflusse dieser Schule die Kunsttechnik herrlich gehoben war, so übte der Zunftzwang einen hemmenden Einfluss auf die freie, ideale Entwickelung der Kunst selbst; denn in letzterer Beziehung müssen selbst die glänzendsten Leistungen der Karolinischen Künstler den Bildern unseres anspruchlosen Klosterbruders bedeutend nachstehen.

Zur Geschichte des Cölner Dombaues.

Von Dr. Wilhelm Weingärtner.

Aus den „Annales Scti. Gereonis", die in einer Handschrift vom Ende des XII. Jahrh. uns erhalten und bis gegen die Mitte des XIII. Jahrh. (i. d. Mon. Germ. Tom. XVI, S. 729 ist 1240 statt 1248 gedruckt, vgl. S. 734) von gleichzeitigen Händen fortgeführt sind, wissen wir, dass der hohe Chor (summus Colonie) des alten Cölner Domes im Jahre 1248 (anno Domini 1240 octavo, die Quirini) am St. Quirinustage, der in Cöln speciell den 30. April gefeiert wird, von einem Brandunglück betroffen worden ist. Diese Aussage ergänzen die in den Monumenten schlechtbin als „notae sancti Petri Coloniensis" bezeichneten und im 16. Bande S. 734—736 abgedruckten Notizen, welche einiges Licht sowohl auf den alten als den neuen Bau werfen. Die Schilderung eines älteren, ob aber gerade des vom Bischof Hildebrand herrührenden Bauwerkes, bleibt den Fensterformen des Chores nach mehr als zweifelhaft, liefert im Charakter der Zeit eine Cölner Handschrift jener eben genannten Noten in dem „liber thesaurariae Col.", die bereits im Anfang des XVII. Jahrh. publicirt und daher von fast allen Beschreibern des goth. Baues bereits benutzt worden ist. Eine zweite Handschrift vom Ende des XIII. oder dem Anfange des XIV., Jahrh. ist in dem eben citirten erst kürzlich versandten Bande der Monumente zum ersten Mal (S. 734, 2) veröffentlicht. Das schätzbare Manuscript befindet sich, wie wir aus der Einleitung ersehen, in der bekannten Wallerstein'schen, gegenwärtig zu Maihingen im Ries unter Leitung des Baron v. Söffelholz untergebrachten Bibliothek. Der Mühe der Abschrift hat sich der in derartigen Arbeiten unermüdliche Phil. Jaffé unterzogen. Die Lücken der Cölner Handschrift werden durch diese Wallerstein'sche mehrfach ergänzt; ausserdem aber erfahren wir daraus, was bei Weitem wichtiger ist, dass schon 1247 den 25. März (anno Domini mil-

lesimo ducentesimo quadragesimo septimo in crastino palmarum), also 13 Monate vor jenem wenig bedeutenden Chorbrande der Beschluss die Kirche neu zu erbauen gefasst worden ist (cum de consilio diffinitum esset, ut major ecclesia [Hauptkirche der Stadt] de novo construeretur). Bei der zu diesem Zweck im Hause des Decanus Gozwinus veranstalteten Versammlung werden die Namen der einzelnen Domherren, ihre so wie der „custodis camere" Winricus Beisteuern aufgezählt. In den Monumenten sind zunächst die Parallelstellen der beiden Handschriften neben einander gestellt: im Anfang ist die Beschreibung der Cölner Handschrift die vollständigere. Nach ihrer Angabe hatte bekantlich der alte Dom 2 Chöre und 2 Krypten, von denen der obere (superior chorus) dem hl. Petrus geweiht war, während der untere (inferior) zwischen 2 hölzernen Glockenthürmen (inter duas turres campanarias lignea) gelegen, der h. Jungfrau Maria dedicirt war; im rechten Thurm war der Altar des hl. Stephan, im linken der des hl. Martin. Die Thürme waren mithin wenigstens noch theilweise Cultstätten.

Die jetzt folgende Beschreibung, welche von beiden Handschriften ziemlich gleichmässig gegeben wird, begnügt sich leider wie gewöhnlich mit der Angabe der Zahl der Fenster und anderer Äusserlichkeiten, die eben nichts weniger als ein anschauliches Bild zu gewähren geeignet sind. Dabei ist archäologisch interressant, dass die Wallerstein'sche Handsch. anstatt der Bezeichnung „Chor", der ohne die Krypta, die Grabkirche, damals noch nicht denkbar ist, die Benennung „Monasterium" liefert. Auch das Vorkommen der Bezeichnung „Gerekamere", „Gerkammer" für Sacristei dürfte in so früher Zeit Beachtung verdienen; dieselbe ist an der Seite des Chores angebracht. Um so wahrscheinlicher wird es, dass das viel besprochene „sacrarium S. Petri", in welcher neue Münzproben 1252 niedergelegt werden sollten (Lacomblet: Urkundenbuch II, Nr. 380) nicht die Sacristei, sondern wie Lacomblet (Arch. f. Gesch. des Niederrheins II, S. 109) will, den Petri-Altar bezeichnet, der unsrer Ansicht nach während des Chorbaues in den noch vorhandenen alten Bau versetzt gewesen sein wird.

Endlich müssen in formeller Hinsicht die Radfenster, denn nur solche können als „fenestre rotunde" bezeichnet werden, beachtet werden. Die Anzahl derselben ist sehr bedeutend: „circa altare beati Petri quinque rotunde fenestre et in alto super altare beati Petri ex utraque parte majestatis una rotunda fenestra. Item circa altare beate Marie quinque rotunde fenestre et super altare beate Marie ex utraque parte majestatis una (rotunda fenestra). — Diese Rosettenbildungen lassen auf einen spätromanischen Umbau schliessen. In der Übergangszeit sind derartige Bildungen gewöhnlich: die Abteikirche zu Heisterbach, die 1202 gegründet ist, hat derartige Fenster als Oberlichter im Mittel- wie in den Seitenschiffen (abgeb. Förster, Denkm. II. B. S. 13).

An diese Beschreibung der Fenster reiht nun die Cölner Hdsch. die an und für sich sehr unverständlichen Worte: „sic etiam fiet Deo dante completo novo opere", was bei der Umwandlung des Styls, welche gerade damals vor sich ging, schwerlich heissen soll: „so beschaffen sollen mit Gottes Hilfe auch die Fenster des neuen Baues sein". Einfacher und verständlicher wird die Sache, wenn wir die jetzt folgenden Worte der Wallerstein'schen Handschrift, die eine für Restaurationsarbeiten und den Zeitgeschmack bemerkenswerthe Notiz enthalten, als in der Cölner Handschrift ausgefallen ansehen. Sie lauten: „has quidem fenestras officiati seu prebendarii custodis secundum quantitatem et qualitatem fenestrarum predictarum reparare tenentur, prout consuetum fuerat ab antiquo ante incendium monasterii predicti. Item cum fenestre reficiuntur picte cum picto et non picte cum non picto vitro reparabuntur." Diese Worte sind also erst nach dem Brande von 1248 niedergeschrieben und liefern einen neuen Beweis für die Existenz wie für die Ausdehnung desselben. Denn, dass hier ein noch früherer Brand, durch welchen allerdings jene spätromanischen Fensterformen des Chores erklärlich würden, gemeint sein könnte, lässt sich ohne anderweitige Belege nicht annehmen. Da nun der Verfasser jener Noten den Brand kennt, trotzdem aber als Veranlassung zum Neubau ihn nicht anführt, so meine ich, ist unsere neue Quelle auch ein neuer Beleg für den von Lacomblet ausgesprochenen Grundsatz (Archiv f. Gesch. d. Niederrheins II, S. 105), „dass nicht Konrad oder ein anderer Erzbischof, noch auch die eben so überschätzten Altargeschenke, sondern dass einzig und allein die in allen Gemüthern tief anerkannte Hoheit und Herrschaft der Kirche dem Domcapitel den Muth und die Mittel zu dem Unternehmen gewährte", der Brand im Chor also nur etwas Accidentielles und ein zu dem guten Zweck in möglichstem Umfang ausgebeutetes Ereigniss war. Dass ferner der alte romanische Bau (mit Ausnahme des beschädigten Chores natürlich) bis in den Anfang des XIV. Jahrhundert noch fortbestanden hat, ist von demselben geistreichen Schriftsteller erwiesen. Nur die Thürme, welche er (S. 110) erwähnt, können denn doch nicht mehr die alten Holzbauten sein, weil sie schon die eine von unseren beiden Handschriften als einst vorhanden bezeichnet („ubi quondam una turris", „ubi quondam altera turris"). Durch das Fortbestehen des alten romanischen Bauwerkes werden nun auch die spätromanischen Fenster erklärlich, welche in den 1848 beseitigten Abschlussmauern des jetzigen Domchores thatsächlich noch vorhanden waren. (Cölner Domblatt 1848 Nr. 39, nach Zwirner's Bericht.)

Um so unwahrscheinlicher wird nach Eröffnung der neuen Quelle eine Hypothese Lacomblet's, welche er unter Anderem im II. Bande seines Archivs S. 119 ausgesprochen hat, der zu Folge erst seit dem Weihefest des Chores (27. Sept. 1322) „der Gedanke an den Tag trat, die ganze Domkirche im Einklange mit dem Chor umzugestalten". „Cum de communi consilio diffinitum esset, ut major ecclesia de novo construeretur", lautet der Beschluss vom 25. März

1247, in dem mithin der Neubau der ganzen Hauptkirche, nicht der eines einzelnen Theiles, beabsichtigt war. Eine andere Frage aber ist es, ob der ursprünglich entworfene Bauplan auch nach der Vollendung des Chores im Einzelnen noch beibehalten worden ist. Die Detailformen wie schon Didron (Annales archéologiques, tom. VII, livr. 2, p. 57, und liv. 5, p. 178) bemerkt haben soll, und die Analogien anderer Bauten jener Zeit sprechen dagegen. Wenn der gelehrte Forscher als Beweis für das spätere Hervortreten des ganzen Bauplans den Umstand anführt, dass zahlreiche Altarstiftungen ohne jede Hinweisung auf einen etwaigen Neubau gemacht werden, so lässt er dabei ausser Acht, dass ja die alten Altäre selbstverständlich auch im Neubau wieder ihre Stelle finden müssen, wenn der Altar in jener Zeit auch gerade nicht mehr als unverrückbar angesehen wird, wie dies in früheren Jahrhunderten Statt hatte. Wie vorsichtig man in solchen Fällen zu Werke zu gehen pflegte, mag folgende Thatsache beweisen. Noch in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts sieht sich der Dechant B. von Freising genöthigt, dem Abt Rupert von Tegernsee besonders ans Herz zu legen, bei der Zerstörung der alten Kirche zum Behuf der Erbauung einer neuen steinernen doch ja möglichst behutsam zu verfahren, „quod altare immotum et inviolatum permaneat“. Besondere Bestimmungen über einen etwaigen Umbau waren mithin bei solchen Stiftungen von vorn herein überflüssig. Der Gebrauch des Ausdrucks „ampliat hoc templum“ in einer späteren Urkunde spricht eben so wenig gegen das Vorhandensein eines ursprünglichen Bauplans, wie die spätere Wegräumung der profanen Gebäude, welche den Bauplatz einnahmen oder beengten; denn eine Erweiterung des ursprünglichen „templum“ ist jeder Theil des Neubaues mit oder ohne Berücksichtigung eines Gesammtplanes, und die Rasirung alter Reste erfolgt ja des Kostenpunktes und anderer Umstände halber gewöhnlich erst dann, wenn der Neubau den alten bereits zu verschlingen droht. Überdies braucht der Verfertiger einer Inschrift oder Urkunde von der Existenz des Gesammtplans, der jederzeit die Sache der nächsten Eingeweihten ist, keine Kenntniss zu haben.

Dies sind die Gedanken, welche bei Betrachtung der neuen Publicationen in uns rege geworden sind. — Bevor wir unsern Bericht mit der Mittheilung der Beschlüsse der Versammlung vom 25. März 1247 beendigen, glauben wir ein Bedenken, das bei der ersten flüchtigen Betrachtung des Schlusssatzes der „Annales Scti. Gereonis“ in uns aufstieg, nicht ganz mit Stillschweigen übergehen zu dürfen. Derselbe enthält bekanntlich die einzige genaue Angabe des Datums, an welchem der Chorbrand sich ereignete, und zwar in folgender eigenthümlicher Weise, die wohl auch das schon im Anfange erwähnte Versehen in den Monumenten herbeigeführt haben dürfte: „anno Domini 1240 octavo, die Quirini“. Liesse sich nun „octavo“ auf „die“ beziehen, wobei in dieser Zeit das Geschlecht von „dies“ allerdings ins Gewicht fällt: so würde der Brand bereits ins Jahr 1240 und zwar acht Tage nach dem Quirinusfeste treffen, wodurch freilich die ganze Sachlage völlig verschoben würde. Dass unsere Quelle den Brand kennt und erwähnt, wäre dann um so natürlicher und der Beschluss der Versammlung um so gerechtfertigter. Bei grösseren Kirchenfesten soll eine derartige Bezeichnung einer gütigen Mittheilung des Prof. Waitz zu Folge üblich sein. Indem ich die Sache Kennern vorlege, ersuche ich sie zugleich um ein gefälliges Urtheil. Der Beschluss der oft erwähnten Versammlung lautet:

Fol. 43. 1247. Mart. 25. *De oblationibus altaris sancti Petri.* Cum de communi consilio diffinitum esset, ut major ecclesia de novo construeretur, dominus decanus Gozwinus, Godefridus prepositus Monasteriensis, Conradus subdecanus, Reynerus chorepiscopus, Franco scolasticus, Conradus de Buren, Ulricus cantor, Winricus custos camere et alii domini plures canonici majoris ecclesie convenerunt dominum Philippum thesaurarium, quod oblationes, que super altare beati Petri extra missam annuatim offeri solent, ad opus nove fabrice majoris ecclesie ad sex annos assignaret et quia eadem oblationes ad suam custodiam pertinerent et multe et graves expense singulis annis de eadem custodia essent faciende, ne eorum instancia sibi nimium dampnosa existeret, licet operi foret fructuosa, rogaverunt eum, quod propter salutem anime sue eorum peticioni acquiesceret et in levamen dampni sui singulis annis per supradictos sex annos triginta marcas acceptaret, quas ei de eisdem oblationibus tribus terminis in anno, hoc est: in cena Domini semper decem marcas, in dedicatione majoris ecclesie decem marcas, in epiphania Domini decem marcas assignarent. Qui voluntarie propter Deum et honorem sancti Petri et trium regum, licet sibi grave fuerit, eorum peticioni acquievit, et predicta oblationes prescripti altaris ad fabricam ecclesie ad sex annos concessit, ita quod singulis annis infra dictos sex annos de eisdem oblationibus triginta marcas reciperet, et ceram que offeretur, et de lino et de thure quantum ad officium suum necesse haberet, et salvis sibi censibus super altare positis.

De oblationibus custodis camere. Item predicti domini, ex parte capituli Coloniensis ordinaverunt et statuerunt quod provisores seu rectores nove fabrice Coloniensis darent et assignarent in dedicatione ecclesie Coloniensis custodi camere Coloniensis singulis annis tres marcas in compensatione oblacionum, quas idem custos camere recipere solebat in aurea camera de reliquiis sanctorum ibidem repositis singulis diebus dominicis et festivis. Acta sunt hec anno Domini millesimo ducentesimo quadragesimo septimo in crastino palmarum in domo Gozwini dicti decani et archidiaconi presentibus multis.

Archäologische Notizen.

Die gemusterten Purpurstoffe in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Durch günstige Verhältnisse wurden wir mehrere Jahre hindurch in die Lage gesetzt, dem Studium der mittelalterlichen Seidengewebe und Stickereien obliegen und in verschiedenen Ländern Europa's, vorzugsweise da mit Erfolg Forschungen nach älteren Originalgeweben anstellen zu können, wo die Fabrication von dessinirten Seidenstoffen seit den Tagen des Mittelalters festen Fuss gefasst hatte. Eine nähere Besichtigung und Untersuchung von einigen Tausend figurirten Seidengeweben des VII. bis XVI. Jahrhunderts hat uns die Überzeugung beigebracht, dass sowohl die orientalischen als auch die occidentalischen Musterzeichner, schon wegen der complicirten und mühevollen Handhabung des Webestuhles, mit sorgfältiger Überlegung und Auswahl an die Composition jener Ornamente gingen, die die Flächen von schweren und kostspieligen Seidengeweben beleben sollten. Jene gehaltlosen Muster, die heute nicht selten die Laune, der Zufall, und der rasche Wechsel der Mode dem armen Dessinateur gegen seinen Willen abnöthiget und die, wenige Tage darauf, von ähnlichen, schwächeren Leistungen wieder verdrängt werden, waren bei den genialen noch nicht abgematteten Componisten des Mittelalters meistens Kinder einer schöpferischen ungeschwächten Phantasie. Ausserdem waren dieselben tief begründet in der Anschauungs- und Geschmacksweise und dem herrschenden Kunsttypus einer Zeit, deren Formengebilde Jahrhunderte hindurch einheitlich und ohne Überstürzungen sich folgerichtig entwickelt hatten. War in der morgen- und abendländischen Seiden-Fabrication des Mittelalters ein geistreiches, gut gewähltes Muster durch Hilfe des technisch noch unvollkommenen Webestuhles mit grosser Mühe vervielfältigt worden, so hatte der talentvolle Musterzeichner die Freude zu sehen, wie seine Composition, lange Zeit hindurch, so zu sagen Eigenthum des Jahrhunderts blieb. Als Resultate langjähriger Untersuchungen haben wir gefunden, dass besonders gefällige und ansprechende Muster in reichen Seidengeweben des frühen Mittelalters durch mehrere Decennien den Markt behaupteten und immer wieder von den Seidenwebern, wenn auch mit vielfach variirender Farbenwahl, auf's Neue fabricirt wurden. Unsere Privat-Sammlung von gemusterten Seidengeweben des Mittelalters, die heute bereits über tausend verschiedene Exemplare zählt, hat eine grosse Zahl von Damast-Stoffen der entwickelten Gothik aufzuweisen, in welchen vielfach ein und dasselbe Muster, in verschiedener Farbabwechslung und an verschiedenen Orten gefunden, ersichtlich ist.



(Fig. 1.)

Auch aus der saracenisch-sicilianischen Seidenfabrication, dessgleichen aus der maurisch-spanischen Industrie finden sich in unserer Sammlung mehrere Doubletten von naturhistorisch dessinirten Seidengeweben (à l'Arabesque) vor, die bei verschiedener Farbennüancirung ein und dasselbe Muster erkennen lassen.

Sogar die frühmittelalterlichen Seidengewebe aus persischen, arabischen und alexandrinischen Fabriken, dessgleichen auch jene prachtvollen Purpurstoffe, die in dem industriellen „Gynecaeum", das mit dem Palaste der byzantinischen Kaiser in Verbindung stand, von dem VII. Jahrhundert ab angefertiget zu werden pflegten, beweisen heute noch in einzelnen Stoffresten, an verschiedenen Stellen gefunden, dass die Kunstweberei hinsichtlich ihrer Technik und namentlich ihrer Dessins lange Zeit hindurch stagnirend war. Als auffallenden Beweis, welche ausgedehnte und nachhaltige Verbreitung bevorzugte Lieblingsmuster aus der orientalischen Fabrication vor dem X. Jahrhundert in Seidengeweben gefunden haben, verweisen wir hier auf jenen merkwürdig gemusterten Purpurstoff, den

wir beifolgend unter Fig. 1 in Naturgrösse veranschaulicht haben. Wir fanden, was das Auffallende ist, dieses Seidengewebe, genau in derselben Farbenstimmung und durchaus in derselben Musterung, an fünf verschiedenen Orten getrennt vor, die durch ihre Entfernung unmöglich in Wechselbeziehung stehen konnten. Dieses schöne Gewebe, auf dessen Beschreibung und Deutung wir gleich näher eingehen werden, sahen wir zuerst zu Chur in der Schweiz. Dasselbe Muster in derselben Technik und Farbengabe hatten wir später Gelegenheit käuflich im Ghetto zu Palermo zu erwerben.

Auf einer späteren Reise in Baiern waren wir nicht wenig erstaunt in der ehemaligen Benedictiner-Abtei Benedictbeuren dasselbe Muster, in gleicher Farbennüancirung, an einer umfangreichen Reliquienhülle vorzufinden, die einer verbürgten Tradition zufolge bereits im IX. Jahrhundert aus Italien über die Berge nach Deutschland gebracht worden sein soll.

Kürzlich entdeckten wir zum vierten Male in der Schatz-Kammer der Kathedrale von St. Servatius zu Maestricht, ebenfalls als „involucrum“ von Reliquien, dasselbe dessinirte Purpurgewebe, das wir in der gleichen Farbengabe, bei vollkommen übereinstimmendem Dessin, als Vorsatzstücke in einem seltenen Pergament-Codex des IX. Jahrhunderts, welcher der k. k. Hofbibliothek zu Wien unter Nr. 700, Salisburg. 436 angehört, bereits früher vorgefunden hatten.

Alle diese fünf heute noch in ziemlicher Erhaltung existirenden Purpurcendals gehören offenbar, wie das die eigenthümliche Beschaffenheit und Textur dieser Stoffe ausser Zweifel stellt, spätestens dem IX. Jahrhundert an, und sind dieselben zu jenen figurirten Seidengeweben zu zählen, von denen Anastasius Bibliothecarius in seinem *„Liber Pontificalis“* bei der Lebensbeschreibung Papst Leo's III. und Hadrian's IV. viele interessante Angaben mittheilt. Seine *„vela de blathin byzantea“*, seine *„pallia holovera* und *holoserica“* sind, wie uns das aus eingehenden Vergleichungen klar geworden ist, durchgehends schwere Seidengewebe, in der Regel im hochrothen oder dunklen Purpur, mit eingewirkten Dessins, die theilweise der Thierwelt, theilweise der Pflanzenwelt, meistens von geometischen Linien eingefasst, entlehnt sind. Bei der flüchtigen Deutung der Figurationen dieser an fünf verschiedenen Stellen vorgefundenen orientalischen Seidenstoffe wollen wir besonders im Auge halten das ausgezeichnet gut erhaltene Serge-Gewebe, das sich heute, wie oben angegeben, in einem Codex der k. k. Hofbibliothek als Vorsatz und Schutzblatt noch erhalten hat. Anstatt dass hier das immer retournirende Dessin von Kreisen und grösseren oder kleineren Ringen umgeben ist, welche Stoffe der oben citirte päpstliche Biograph *„pallia rotata* oder *cum rotis et scutellis“* (teller- und radförmige Gewebe) nennt, ist das fortlaufende Muster von kreisförmig gewölbten Doppelstreifen so eingefasst, dass die gleichmässig fortgehenden bildlichen Darstellungen parallel laufend, über einander geordnet sind. Was nun die figürliche Darstellung selbst betrifft, so erleidet es keinen Zweifel, dass das Sujet selbst, nach Analogie vieler gleichzeitigen Seidenstoffe, aus dem alten Testamente entlehnt ist und Samson den Löwenwürger darzustellen scheint.

Mit dieser Darstellung: *„Samson constringens ora leonis“*, stimmt hinsichtlich der Technik und der Composition vollständig jenes schöne Seidengewebe zusammen, das Abbé Arthur Martin in dem II. Bde. seiner *Mélanges d'Archéologie* bildlich wiedergibt, und das sich bis heute noch in einem Kloster zu Eichstädt als Reliquienumhüllung erhalten hat. Auch jenes seltene Gewebe, vor einigen Jahren wieder aufgefunden im Schatze von Aachen, als Involucrum von meist Karolingischen Reliquien, gehört ebenfalls derselben Fabrications-Epoche des vorliegenden Gewebes an und veranschaulicht einen Wagenlenker in römischer Tracht auf einer Quadriga. Die frappantesten Analogien hinsichtlich des Costüms und der einzelnen Bekleidungsgegenstände zeigen sich bei näherer Besichtigung dieses eben gedachten figurirten Seidengewebes aus der Zeit Karl's des Grossen im Schatze zu Aachen im Vergleiche mit dem Gewebe des Pergament-Codex in der Hofbibliothek zu Wien. Wie ein Blick auf die beifolgende stofflich getreue Abbildung zeigt, ist Samson in einer noch an die römische Antike erinnernden Tracht dargestellt. Der Fuss ist umgürtet in spät-römischer Weise mit der Sandale und den dazu gehörigen befestigenden Schnüren *(ligulae)*; ferner trägt Samson das Kriegergewand, eine kurze Tunica mit einem Überwurf in Weise einer Chlamis. Der Grund des vorliegenden seltenen Stoffes, der in unserer Abbildung dunkelschwarz angedeutet wurde, ist bei sämmtlichen oben citirten Original-Geweben in röthlichem Purpur gehalten, der hinsichtlich des Farbtones zwischen dem Carmoisin und dem Feu liegt, aber hinsichtlich seines intensiven Lüstres sehr verschieden ist von dem heutigen Cardinals-Purpur, dessen Farbe man im früheren Mittelalter mit dem Ausdrucke *„leucarhodinon“* bezeichnet. Hinsichtlich der übrigen in diesem merkwürdigen Gewebe vorkommenden Farben, so wie der eigenthümlichen Textur des Stoffes verweisen wir auf die farbige Abbildung desselben auf Tafel II unserer „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters“ I. Lieferung und auf Seite 18, 56 und 86 des Textes.

Bei dem vorliegenden flüchtigen Hinweis auf das merkwürdige Purpurgewebe der k. k. Hofbibliothek nehmen wir nochmals die Gelegenheit wahr, in diesen Blättern Kunstgelehrte des österreichischen Kaiserstaates auf einen seither wenig beachteten Zweig mittelalterlicher Kleinkunst aufmerksam zu machen. Vielleicht dürfte es emsigen Nachforschungen gelingen, ähnliche orientalische Seidengewebe, mit biblischen oder naturhistorischen Figurationen, an Stellen ausfindig zu machen, die sich bis jetzt der Nachsuchung zu entziehen gewusst haben.

Dr. Fr. Bock.

Archäologischer Fund bei Olosztelek in Siebenbürgen.

Sobald ich erfuhr, dass die im Osten Siebenbürgens in dem Walde nächst Olosztelek aufgefundenen Gegenstände von dem k. k. Udvarhelyer Kreisamt an die k. k. siebenbürgische Statthalterei eingeliefert worden, schritt ich ohne Säumniss bei dem hohen Statthalterei-Präsidium ein, um Gestattung behufs der Wissenschaft, namentlich der vaterländischen Alterthumskunde, die neu entdeckten Sachen genauer ansehen, abzeichnen und beschreiben zu dürfen. Das hohe Präsidium hatte die Gewogenheit mir hierbei freundlichst entgegen zu kommen, indem es mir die sämmtlichen eingelieferten antiken Gegenstände zugleich mit dem von dem Baroter k. k. Bezirksamte darüber gepflogenen Einhebungsprotokolle anvertraute und gegen ausgestellten Revers auf kurze Zeit zur beabsichtigten Benützung überliess.

Laut dem bezeichneten Erhebungsprotokolle, welches indess für den Archäologen noch manches zu wünschen übrig gelassen hat, ergibt sich über den Entdecker des alten Schatzes, dessen Entdeckungsweise und die gefundenen alterthümlichen Sachen selbst Nachfolgendes:

„Ein alter siebenzigjähriger Ziegenhirt, Bogdán Vászi, ein Szekler, reformirter Religion, aus Bibarczfalva gebürtig, in Barlocz jedoch ansässig, ging den 7. December v. J. auf den Oloszteleker Hattert in den Wald, um daselbst seine Ziegen zu weiden. Wie er so hin und her ging, sah er zufällig auf der Erde unter dem Rasen etwas herausschauen, steckte

seinen Hakenstock hinein und brachte ein Stück Blech zum Vorschein, nahm dann sein Taschenmesser, grub ein grosses rundes Loch und fand zwei kupferne Kessel; der eine war leer und in dem andern befanden sich nachfolgende Gegenstände:

a) Die zwei eben erwähnten kupfernen alten Kessel, ohne Boden, jeder mit zwei eisernen Henkeln;

b) sechs Stück erzene Streithämmer, Spitzhauen, Csákány;

c) ein rundlicher Kupferklumpen, muthmasslich von geschmolzenem alten Kupfergeld;

d) ein Stück verrosteter Degen oder Dolch;

e) zwei Stück grosse kupferne Ringe in die Hälfte gebrochen und zusammengelegt, ein S bildend, endlich

f) fünf und zwanzig Stück ganze goldene Ringe und einen gebrochenen.

Alle vorstehende gefundene Effecten, erklärt Bogdám Vászi, habe er nachstehender Massen vertheilt:

Dem Notar Székely zur Einsendung an das k. k. Baroter Bezirksamt die Gegenstände unter *b, c, d* und *e*; ferner der Frau Notarin Székely, geb. Bartha Maria, sechs Stück ganze goldene Ringe und einen dergleichen gebrochenen überlassen, um den Betrag von 2 Gulden C. M.; weiter der Frau Gaspar Jánosné, geb. Dezsi Anna, 14 Goldringe, um dieselben durch ihren Gatten in Udvarhely untersuchen zu lassen und zu erfahren, von welchem Metalle sie wären; der Tökös Pálné einen goldenen Ring, welcher gebrochen ist; dem Opri Gyurka aus Füle ebenfalls einen goldnen Ring; ferner dem gewesenen Megye Biro, Kolumbán Josef, ebenfalls einen goldenen Ring; ferner dem Knaben Moises, Sohn des Benkö Pál, einen zerbrochenen goldenen Ring und endlich sei noch bei ihm, dem Finder, ein Bruchstück eines goldenen Ringes zurückgeblieben, welches derselbe der Commission übergibt."

Nach den in Natura vor mir liegenden alterthümlichen Fundstücken sind die unter *a* erwähnten zwei mässig grossen Feldkessel 10" durchschnittlich weit, 5" hoch, nicht von Kupfer, sondern aus einer feinen Bronzemasse angefertigt, deren Analyse unten angegeben werden wird, und auch an beiden Kesseln die zwei jedem zugehörigen Henkel aus derselben Bronzemasse und nicht von Eisen, wie fälschlich angegeben wird. Einer der Feldkessel ist etwa einen Zoll grösser, weiter und höher als der andere, so dass man den einen in den andern einsetzen kann.

Die unter *b* genannten sechs Stück Streithämmer gehören zu den sehr häufig in Siebenbürgen vorkommenden, stemmeisenartigen und sichelförmigen problematischen Werkzeugen, und zwar erstere zu dem sogenannten Kelt, werden auch Paalstäbe, Streitäxte, Streitkeule u. m. a. genannt.

Der unter *c* angegebene einem Kuchen ähnliche Bronzeklumpen, etwa 1½ Pfund im Gewicht, besteht nicht aus abgeschlagenem alten Kupfergeld, sondern aus zusammengeschmolzenen Bronzewerkzeugen, deren Formen, mit Aufmerksamkeit betrachtet und wenn mich mein Auge nicht täuscht, theilweise noch erkennbar sind.

Das unter *d* bezeichnete bronzene Bruchstück eines zweischneidigen Schwertes ist 6" lang und 1½" breit, mit zwei parallelen Linien der Länge nach eingravirt.

Alle vorgenannten Gegenstände sind, gleich einem glänzenden grünen Lack, mit der schönsten Patina überzogen.

Zwei unter *e* wenig klar dargestellte grosse kupferne, in die Hälften gebrochene und zusammengelegte Ringe, ein S bildend, finden sich nicht bei den eingelieferten Gegenständen, und auch durchaus kein Eisenwerkzeug. Übrigens könnten diese angeblich grossen und in die Hälften gebrochenen Ringe auch Kesselhenkel, gleich den vorhandenen, gewesen sein, deren einzelne Halbtheile ebenfalls ein S vorstellen, in welchem Falle man auf einen dritten Feldkessel schliessen müsste, wovon bis jetzt nichts bekannt wurde.

Die bei *f* aufgeführten 25 Exemplare ganzer Ringe von Gold und einiger dergleichen zerbrochener, scheinen Schmuckketten gewesen zu sein, grössere und kleinere Ringe oder Glieder bildend, die zum Theil noch zusammenhängen, aber doch grösstentheils gewaltsam zerrissen wurden. Die einzelnen Glieder, höchst einfach schlangengestaltig, schuppig oder geringelt dargestellt, laufen nach beiden Enden spitzig zu, in der Mitte am kräftigsten bleibend, sind nicht zusammengelöthet, so dass dieselben mit geringer Anstrengung leicht auf- und zugebogen werden können. Das Gold ist von der feinsten Sorte, meistentheils ähnlich jenem reinen Waschgolde von Olahpian und aus andern siebenbürgischen goldsandführenden Flüssen. Übrigens erscheinen, bezüglich der Farbe, nicht alle Ringe von gleichem Ansehen, einige von dunklerer, andere von hellerer Goldfarbe, so dass man schliessen darf, hier vor sich einzelne Ringe von mehreren Schmuckketten (Ohrenschmuck, Hals- und Armzierde) zu erblicken. Von einigen jedoch blos von denen an Zahl wenigeren Ringen oder Gliedern scheint das Gold, wie bereits bemerkt, von lichterer und hellerer Farbe und auch mehr gebraucht und durch das Tragen des Schmuckes abgerieben zu sein. Die Ringe und Ketten wogen zusammen mehr als 25 kaiserliche Ducaten.

Bei Betrachtung dieses interessanten Fundes drängt sich unwillkürlich einem der Gedanke auf, es müsse noch Manches davon fehlen, vielleicht abhanden gekommen und zerstreut, vielleicht auch noch nicht Alles entdeckt worden sein. Schade, dass das Abgängige sich nicht vorfindet. Die vorhandenen zwei Kessel ohne Boden scheinen gewaltsam durchbrochen, davon zeigt der frische Bruch in dem allerdings auch durch das hohe Alter geschwächten und dünner gewordenen Bronzebleche. Bei dem kleineren Feldkessel zeigt sich noch ein kleines Segment des vorhanden gewesenen Bodens, woraus auf eine sehr enge zusammengezogene Basis sich schliessen lässt. Die vorzügliche Art der Bronze und die eigenthümliche Verzierung der Bronzegefässe weisen uns auf ein vorrömisches Volk zurück, wahrscheinlich auf einen Stammzweig keltischen Ursprungs.

Die regelmässige, nette Ausarbeitung dieser Schwengkessel, von welchen jeder mit zwei in Ringen beweglichen Handhaben versehen ist, deutet auf Drehscheibe und Drehrad. Die technische Behandlung der Zierathen ist zweierlei, entweder sind feine schmale Linien mit einem spitzigen Instrument eingravirt oder rundliche Erhöhungen mittelst Punzen eingeschlagen. Im ersten Fall bilden sie an dem oberen Rande unserer Feldkessel drei bis vier neben einander laufende schmale Streifen, mit in Quer-, Schräg- und Zickzacklinien geführten Verzierungen; im zweiten Falle ist, namentlich bei dem kleineren Kessel, fast die ganze Oberfläche des Gefässes auf's reichste der Art geschmückt, dass dieselbe mit 18—20 Parallellinien mit Punzen perlartig von innen herausgeschlagen, horizontal umzogen wird, blos mit der Abwechslung grösserer und kleinerer Perlenlinien.

Zur weiteren Benützung wurden möglichst genaue und treue Abbildungen von diesen Alterthümern veranstaltet, um dieselben nicht blos zum eigenen Studium, namentlich für eine längst schon angefangene Sammlung: „Siebenbürgens Alterthümer in Abbildungen mit kurzer Beschreibung" zu verwenden, sondern vorzüglich schien dieser Fund auch um so erfreulicher, je geeigneteres Material derselbe zu einem Nachtrag oder zur Fortsetzung des mit allgemeinem Beifall anerkannten und aufgenommenen Aufsatzes „Die Bronzealterthümer, eine Quelle der älteren siebenbürgischen Geschichte" darbot; eines Aufsatzes, dessen Verfasser sich auf einem neuen bis noch

wenig betretenen Pfade der archäologischen Forschung, die zu wichtigen Resultaten der heimischen Alterthumskunde hinzuführen verspricht, erfolgreich und glücklich versucht hat [1]).

Von diesen bei Olosztelek entdeckten Alterthümern theilte ich die sämmtlichen von mir veranstalteten Abbildungen derselben einem gründlichen Alterthumskenner, dem gelehrten Pfarrer zu Talmatsch, Martin Reschner, zur Anschauung und Beurtheilung mit, und erhielt bald darauf eine schätzbare und freundliche Zuschrift von dort, mit der Erklärung und Ansicht über den bezüglichen antiken, vornehmlich goldenen Fund. Da der Inhalt dieser Zuschrift nicht ohne wissenschaftliches Interesse erscheint, und mir auch die Befugniss ertheilt worden, Gebrauch davon machen zu dürfen, so möge der Inhalt dieses Briefes im Wesentlichen hier zum Schlusse, wie nachfolgend seinen Platz billig behaupten.

„Ich habe", äussert sich der Briefschreiber, „über die antiken goldenen Ringe, die Sie mir neulich bei Gelegenheit meiner Anwesenheit in Hermannstadt zeigten, etwas nachgedacht und bin dabei zu folgender Ansicht gelangt:

1. Alle die einzelnen Ringe gehörten einst zu irgend einer Kette, deren sich ein einziges vollständiges Exemplar in Ihren Abbildungen befindet.

2. Aus diesem vollständig abgebildeten Exemplare zeigt sich, da der **mittelste** Ring der Kette der **grösste** ist und die von beiden Seiten daranhängenden und fortlaufenden Ringe immer **kleiner** werden, dass die Kette (worauf die ganze Gestaltung und erforderliche Länge schon hindeutet) nichts anders sein kann und auch zu nichts anderm gebraucht werden konnte, als zu einer **Halskette** oder zu einem **Halsschmucke**, gleichviel für Weiber oder Männer irgend eines noch rohen Volkes des Alterthums.

3. Welchem alten Volke Siebenbürgens dieser Goldschmuck eigentlich angehören könne, bin ich der Meinung: keinem andern als dem bisher als ältesten Volke Siebenbürgens — seit anno 500 ante Christum natum — bekannten Volke, den Agathyrsen.

4. Diese meine Ansicht zu unterstützen, dazu möge Folgendes dienen:

a) Herodot in der Geschichte des Feldzuges des Darius Histaspis gegen die Scythen nennt die Agathyrsen als Bewohner unseres heutigen Siebenbürgens.

b) Von diesen Agathyrsen meldet Herodot als etwas Charakteristisches, dass sie an ihren Leibern (wie fast alle noch wilden Völker) tättowirt wären und goldenen (im Goldland Siebenbürgen) Schmuck an sich tragen. (Vielleicht waren diese goldenen Halsketten bei den meisten, wenn nicht der **einzige**, doch wenigstens der Hauptschmuck.)

c) Die Arbeit dieser Ketten, ihre Kunstlosigkeit und die höchst einfache Form und Gestaltung derselben zeigt, dass sie einem noch auf der untersten Stufe der Cultur stehenden Volke angehört haben müssen. — Alles dieses nun auf die früheren alten Bewohner des Landes bezogen, weiset auf die Agathyrsen hin.

Diese meine Ansichten theile ich Ihnen auf den Fall mit, dass Sie vielleicht irgend einen literarischen Gebrauch für sich davon machen wollen."

Von den voranbezeichneten Bronzealterthümern, namentlich von dem kleinen zierlich mit Strichen und Punkten ausgeschmückten Feldkessel füge ich noch die von Dr. Gustav Adolph Kaiser, einem Zögling des berühmten Justus Liebig, veranstaltete chemische Analyse des Bronzestoffes nachfolgend hier bei:

Die qualitative Analyse ergab blos Kupfer und Zinn als Bestandtheile.

Die quantitative Analyse ergab:

Kupfer = 84·84
Zinn = 15·16
100·00

M. J. Ackner.

Correspondenzen.

Wien. Seine Excellenz der Minister für Cultus und Unterricht haben über Vorschlag der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale den a. ö. Professor der Wiener Universität **Rudolph v. Eitelberger** und den Professor der Akademie der bildenden Künste **Friedrich Schmidt** zu ständigen Mitgliedern derselben ernannt.

Gurk. Die Bauherstellungen, welche im Jahre 1859 an einige der zahlreichen Denkmalbauten des Gurkthales vorgenommen wurden, beschränken sich zwar nur auf Conservirungsarbeiten, sind aber nichts desto weniger bedeutend genug, um registrirt zu werden; es sind folgende:

Die Pfarrkirche zu **Weitensfeld**, ein spätgothischer Bau mit polygonem Chorabschlusse, war durch ihre schon seit Jahren schadhafte Bedachung theilweise bereits in ihren Gewölben bedroht, und wurde im Laufe dieses Jahres im Concurrenzwege zum grössten Theile neu eingedeckt. Da auch die Bedachung des Thurmes einer Herstellung bedürftig schien, und dem zufolge untersucht wurde, so zeigte sich an demselben eine so bedeutende Schadhaftigkeit, dass es nothwendig werden wird, denselben theilweise abzutragen, was dem Jahre 1860 vorbehalten bleiben muss. Diese Nothwendigkeit gibt aber der Hoffnung Raum, dass die gegenwärtige, unschöne, weil unverhältnissmässige Kuppelbedachung, wenn auch vielleicht aus keinem andern Grunde, so doch wegen Kostenersparung durch eine angemessenere Form ersetzt werden dürfte.

An der Curatialkirche **St. Jakob** ob Gurk, welche im Jahre 1858 neu eingedeckt worden war, wurde im laufenden Jahre das Dach des Thurmes erneuert.

Ebenso wurde am Dome zu **Gurk** das ganze südliche Seitenschiff, dessen Bedachung schon sehr schadhaft war, vom südlichen Thurme bis zum Querschiffe auf Kosten des hochw. Gurker Domcapitels mit Lärchenbrettchen neu und sorgfältig eingedeckt. Im Innern wurde diese Kirche in ihrer ganzen Ausdehnung von dem an den weissen Wandflächen abgelagerten vieljährigen Staube gereiniget und soll eine gleiche Reinigung im kommenden Jahre auch an den romanischen Wandgemälden des Nonnenchores wenigstens versucht werden.

Die weitaus bedeutendste und dankenswertheste Bauherstellung erfolgte aber an dem fürstbischöflichen Schlosse zu **Strassburg**. Dieses Schloss, dessen Bedachung bekanntlich im Sommer des Jahres 1856 durch einen Blitzstrahl zerstört wurde, war seitdem ohne Nothdach und ohne jeden andern Schutz dem Einflusse jeder Witterung preisgegeben und zur Ruine bestimmt, welcher Bestimmung es auch bereits merkbar entgegeneilte. Nun aber steht es wieder vollständig zweckmässig und dauerhaft eingedeckt da, um der Mit- und Nachwelt zu verkündigen, was ein von Rechtsgefühl und Pietät für die grosse Vergangenheit getragener kräftiger Wille vermag. Diese

[1]) S. Archiv des Vereines für siebenb. Landeskunde, neue Folge, III. Bd., 3. Hft. Kronstadt 1859.

Herstellung ist nämlich dem gegenwärtigen hochwürdigsten Fürst-Bischofe Dr. Valentin Wiery von Gurk zu danken, und es war eine der ersten und angelegentlichsten Sorgen dieses hohen Kirchenfürsten, als er kaum den bischöflichen Stuhl von Gurk bestiegen hatte, dass der Sitz seiner Vorfahren der drohenden Zerstörung entrissen werde. Sofort wurde noch im Winter rüstig Hand an das Werk gelegt, Holz gefällt und zugeführt, und schon mit beginnendem Frühlinge regten sich die flinken Hände der Werkleute so, dass bereits mit Ende November das weitläufige Gebäude mit Front und Seitenflügeln, Hintergebäuden und Thürmen vollkommen und tadellos eingedeckt dastand, und vor weiterem Verfalle geschützt war. Dadurch ist nicht nur dem Thale, sondern dem Lande eine seiner schönsten Zierden erhalten.

Um diesem Berichte auch einige Worte über den Zustand der übrigen zahlreichen Denkmalbauten dieses Thales beizufügen, wird bemerkt, dass eine Deteriorirung derselben nirgends stattgefunden, dass vielmehr der Klerus diese, seiner Aufsicht anvertrauten Schätze nicht nur immer mehr zu würdigen wisse, sondern auch mit Sorgfalt hüte, um bei günstigeren Verhältnissen ein Mehres für dieselben thun zu können.

G. Schellander.

Literarische Besprechungen.

Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, précédés d'un essai sur la gravure sur bois par M. Amb. Firmin Didot. Paris 1860. Typographie de Firmin Didot frères Fils et Cie. Tom. I. 231 Holzschnitttafeln mit Text. 8°.

Dieses berühmte, aber jetzt sehr selten gewordene und theuer bezahlte Costümwerk erschien zuerst im Jahre 1590. Der Verfasser und Herausgeber, der Venetianer Cesare Vecellio, gilt als ein jüngerer Bruder oder Neffe Titian's, doch ist der Grad der Verwandtschaft nicht constatirt, kaum diese selbst nachgewiesen. Die Tradition misst dem grossen Künstler auch directen Antheil an diesem Werke bei, indem manche der Holzstöcke nach seinen Zeichnungen geschnitten sein sollen. Obwohl Titian bereits im Jahre 1576 starb, so trägt diese Überlieferung doch gerade nichts Unwahrscheinliches an sich. Denn einerseits mögen wir es Vecellio gerne glauben, dass er lange Jahre gesammelt habe an seinem reichhaltigen Stoff, der von allen Enden der Welt zusammen zu holen war, und andererseits ist in dem Werke so viel edle Schönheit enthalten, in dem Styl, in der Art der Menschenauffassung und Darstellung, wie sie die grossen venetianischen Meister übten, dass gar manches Titian's völlig würdig erscheint. Auch die bekannten nach den Zeichnungen dieses Künstlers unmittelbar angefertigten Holzschnittblätter legen keinen Widerspruch ein.

Die erste Ausgabe, welche zu Venedig bei Dom. Zenero erschien, führt den Titel: *Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due.* Sie enthielt 420 Tafeln, von denen 361 auf das erste Buch, 59 auf das zweite kommen. Schon acht Jahre darauf war eine zweite Ausgabe nöthig geworden, welche reich vermehrt bei Giov. Bernardo Sessa 1598 herauskam. Sie enthält 507 Tafeln, und unterscheidet sich noch dadurch von der ersten, dass in ihr der Text sehr bedeutend abgekürzt und mit einer lateinischen Übersetzung versehen ist. In ihr stehen sich Bild und Text regelmässig auf den Seiten gegenüber. Ein neuer Abdruck brauchte dann grösseren Zwischenraum. Die dritte Ausgabe erschien erst 1664 unter verändertem Titel, der bereits den traditionellen Ursprung angibt: *Habiti antichi, overo raccolta di Figure delineate dal gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo fratello, conforme alle nazioni del mondo. Venetia, Combi*, 1664. 8°. In dieser Ausgabe ist der Text fast ganz weggelassen, bis auf wenige Worte, welche einer jeden Figur beigedruckt sind; das mir vorliegende Exemplar enthält 415 Figuren. Wenn schon die zweite Ausgabe an Schönheit und Reinheit der Abdrücke hinter der ersten zurücksteht, so zeigt uns die dritte die Holzstöcke wurmstichig, ausgebrochen, verschmiert, kurzum wie wir Abdrücke von abgenutzten Platten zu sehen gewohnt sind, wenige noch von einigermassen guter Erhaltung.

Es ist kein Wunder, wenn das Werk in seiner Zeit und, wie wir sehen, noch mehr als ein halbes Jahrhundert nachher so vielseitigen Beifall fand, denn es zeichnet sich eben so sehr durch den Reichthum seines Inhalts aus, wie durch die Schönheit der Ausführung. In beiden Beziehungen ist es von den zahlreichen deutschen und niederländischen Rivalen seiner Zeit nur erreicht. Was den Inhalt betrifft, so führt uns Vecellio die ganze gleichzeitige Welt vor Augen, nach allen Ständen, Geschlechtern und Altersclassen. Vor allen ist dabei Italien und insbesondere Venedig durch zahlreiche Bilder vertreten, doch kann man kaum sagen, dass darüber die anderen Länder nach dem Massstabe damaligen Interesses und Wissens zu kurz kommen. Von den civilisirten Völkern des Westens führt uns Vecellio dann zum Norden, zu der slavischen Barbarei des Ostens, zu den Türken und den Völkerschaften Asiens bis nach China und Indien, in die Wüste Afrika's und endlich hinüber nach Amerika zu den Eingeborenen der neuen Welt.

Man wird hier freilich nach der Glaubwürdigkeit fragen müssen, indessen scheint mir, dürfte die Antwort nicht ungünstig für Vecellio ausfallen. Jedenfalls hatte er damals noch in Venedig die beste Gelegenheit, die fernen Costüme selbst zu sehen oder von ihnen zu erfahren; er selbst versichert, sich alle mögliche Mühe gegeben zu haben. Auch sehen wir ihn einheimische Quellen benutzen, wie z. B. die deutschen Trachten den Werken Jost Amman's entnommen sind, doch nicht ohne dass der Herausgeber weitere Erkundigungen eingezogen hätte. Die schwache Seite seines Werkes ist der Text, der uns die damaligen geographischen und ethnographischen Kenntnisse in sehr ungünstigem Lichte erscheinen lässt. Es ging darum, ausser culturgeschichtlichen Curiositäten, nichts verloren, wenn die späteren Ausgaben den Text um die grössere Hälfte verkürzten. Von eben so zweifelhafter Glaubwürdigkeit erscheint Vecellio's Kritik, wenn er, was nicht selten geschieht und ganz in seinem Plane liegt, mittelalterliche Costüme mittheilt. Nicht, als ob er nicht richtige Vorbilder gehabt hätte, aber diese Vorbilder gehören meistens dem Ende des XV. oder XVI. Jahrhunderts an, während er sie in den Beginn des Mittelalters zu setzen pflegt.

Dies bei Seite gesetzt, erscheint uns Vecellio's Trachtenbuch noch immer als ein Werk, für welches das Interesse von Jahr zu Jahr wachsen muss. Für die Ethnographie, die Kunstgeschichte und Culturgeschichte gleich bedeutend, stellt es uns costümgeschichtlich eine ganze Periode allseitig vor Augen, und zwar eine Periode, die um so interessanter ist, als in ihr zum ersten Male sich die Trachten nach Landschaften, Städten, Dörfern bleibend zu scheiden und zu den sogenannten Volkstrachten zu gestalten begannen. Es ist darum in jedem Fall ein dankenswerthes Unternehmen, wenn eine neue Ausgabe das nunmehr selten und theuer gewordene Buch dem Alter-

thumsforscher, dem Künstler und jeglichen Kunstfreund zugleich wieder zugänglich machen will. Das bezweckt die nunmehr im Fortgang begriffene vierte Ausgabe, welche den Titel führt, wie wir ihn dieser Besprechung vorangestellt haben. Bereits ist der erste Theil mit 234 Holzschnitten, Titelblatt und Einfassungen abgerechnet, vollendet. Ein zweiter wird das Werk zum Abschluss bringen.

Diese Ausgabe unterscheidet sich dadurch sofort von ihren drei Vorgängern, dass sie Copien enthält, während die früheren von den Originalstöcken selbst entnommen sind. Wie oben erwähnt, waren dieselben schon zur dritten Ausgabe fast unbrauchbar geworden. Es standen der berühmten Verlagshandlung, die es sich vorgesetzt hatte die neue Ausgabe möglichst vollkommen zu machen, zwei Wege zur Wiedergabe offen. Einmal konnte sie das ganze Werk vollkommen getreu Strich um Strich erneuern, so dass der höchste Ruhm gewesen wäre, wenn die Copie sich nicht vom Original unterschieden hätte. So haben wir in neuester Zeit die Wiedergabe vieler altdeutschen Holzschnitte erlebt. Dies wäre wahrscheinlich der Wunsch jedes archäologischen Kunstfreundes gewesen, und es hätte sich die Copie wie das Original zu Kunst- und geschichtlichen Studien benutzen lassen. Allein es fürchtete vielleicht der Verleger sich dabei wegen der kostbarsten Herstellung getäuscht zu sehen, oder auch er entschloss sich aus Gründen eigenen Geschmackes den zweiten Weg zu gehen. Dieser besteht darin, mit fast freier Benützung des Originals gewissermassen einen modernen Vecellio darzustellen.

Bekanntermassen hat der neuere Holzschnitt mit veränderten Werkzeugen und veränderter Technik auch die alte Manier, die strenge Linienzeichnung vielfach verlassen, oder, wenn man will, ihr eine neue Weise, die malerische in der Art des Farbenstichs bei der Kupferstecherkunst — hinzugefügt. Wir unsererseits halten das für eine Bereicherung, obwohl andere darin eine Entartung sehen wollen. Der Holzschnitt ist dadurch unter anderem befähigt worden wahre Stimmungsbilder mit allen Reizen von Licht und Schatten auszuführen. In diese neue Weise nun ist der alte Vecellio übertragen. Die Aufgabe war keine geringe, denn es darf noch das Original als ein Meisterwerk seiner Art betrachtet werden.

Wir sehen also hier gewissermassen die alte und neue Weise mit einander rivalisiren. Man muss es dem Verleger zugestehen, er hat es zur äusserlichen Ausstattung an nichts fehlen lassen, einen neuen Vecellio zu schaffen, der des alten würdig wäre, und wahrscheinlich wird er den Kreis der Freunde und Liebhaber dadurch nur vermehrt haben. In der That haben wir auch in dem bis jetzt vollendeten ersten Bande ein Werk vor uns, das in Bezug auf Schönheit und Eleganz des Holzschnittes und der Ausstattung vom modernen Standpunkt aus nichts zu wünschen übrig lässt. Es ist eine wahre Lust, diese reizenden, interessanten oder barocken Figuren in so vollendeter Darstellung zu überfliegen. Das archäologische Auge freilich, das an den Anblick des Alten gewöhnt ist, wird sich fremdartig berührt finden: es findet die Linie, den Stich überhaupt anders behandelt, ganz abgesehen davon, dass nicht Strich um Strich sich deckt, wie man sonst Holzschnittcopien erwartet; es wird alsbald sehen, dass gegen die Weise der alten Meister die verschiedenen Gewänder und Gewandstoffe durch verschiedene Töne farbig auseinander gehalten sind, und so eine Art malerischer Wirkung hervorgebracht ist. Wir können uns leicht damit versöhnen, wenn es in so reizender Weise geschehen ist, wie es hier unter Huyot's Leitung oder von ihm selbst durchgeführt worden, zumal da es nur die Deutlichkeit vermehren kann, vorausgesetzt, dass das richtige Verständniss obgewaltet hat.

Diesen Unterschied zwischen dem alten und neuen Vecellio war gewissermassen ein nothwendiger, begründet in der einmal gewählten Manier. Andere Verschiedenheiten dagegen sind mehr willkürlicher Art und sind keineswegs immer zu loben. So sind die Einfassungen, welche Bilder und Text zieren, grösstentheils frei gewählt. Das Original kennt davon nur eine beschränkte Anzahl, welche darum häufig wiederkehren. Die neue Ausgabe fügt eine Menge anderer hinzu, die zwar alten Mustern nachgebildet sind, doch keineswegs derselben Periode angehören dürften. Das Werk hat dadurch wohl an Reiz und Mannigfaltigkeit gewonnen, aber an Einheit verloren. Die Einfassungen des Originals tragen mehr den schweren, ich möchte sagen architektonischen Charakter, während die neu hinzugefügten mit reicherer Anwendung von Pflanzenformen von leichterer, graciöser Art sind. Dessgleichen sind vielfach Veränderungen mit den Mustern der Gewänder vor sich gegangen, obwohl auch diese zur bestimmten Charakterisirung der Zeit beitragen und für die Geschichte der ornamentalen Kunst nicht unwichtig sind. Noch unstatthafter waren Veränderungen, welche mit den Figuren selbst, und zwar auch auf Kosten der Deutlichkeit, vorgenommen sind. Wir wollen hier nicht von einigen römischen Figuren reden, wo bessere Muster diese oder jene Veränderung veranlasst haben können, aber man vergleiche z. B. Fig. 119 der neuen Ausgabe mit dem Original zu p. 143 der ersten Ausgabe. Das Bild stellt eine Venetianerin dar, welche auf einer Altane sitzend, in den Strahlen der Sonne ihre Haare blond färbt. Abgesehen von der Veränderung alles Beiwerks, welches das Original zwar naiver, aber um so viel deutlicher gibt — wer würde den Gegenstand selbst an der Copie erkennen? Hier ist es ein Schleier oder ein Tuch oder dergleichen, welches — sinnlos genug — auf dem Kopfe gefärbt wird. Der Zeichner hat offenbar die Sache nicht verstanden, obwohl das Original keineswegs undeutlich ist. Dieses z. B. hat nichts von den Haaren, welche der Copist den Rücken hinunterfallen lässt.

In Bezug auf Anordnung und Umfang folgt die neue Ausgabe mit Recht im Allgemeinen der zweiten, weil sie die reichste ist, obwohl auch mehrfache Abweichungen stattfinden, wie z. B. die römische Dame durch eine andere (Taf. 15) ersetzt ist. Das Publicum hat durch den Tausch nicht verloren. Auch das ist nur zu loben, dass der abgekürzte Text der zweiten Ausgabe gewählt ist, so wie nicht weniger die Umwandlung der lateinischen Übersetzung in eine französische. Dass die übrige Ausstattung an Druck und Papier vollkommen der Sache würdig, eine höchst glänzende ist, braucht kaum noch bemerkt zu werden. Insbesondere ist der Druck der Holzschnitte in Bezug auf Reinheit, Zartheit und Schwärze von höchster Vollendung.

J. Falke.

Berichtigung. Im Novemberhefte der „Mittheilungen" 1859 haben wir unter den Archäologischen Notizen auszugsweise eine im „Deutschen Museum" erschienene Entgegnung des Herrn Dr. Wilhelm Weingärtner in der Frage des Ursprunges der christlichen Basilica veröffentlicht. Mit Bezug auf eine in dieser Entgegnung enthaltenen Talmudstelle in der Übersetzung des Prof. Dr. Stern ersucht uns Dr. Weingärtner um Berichtigung eines Versehens, das sich im „Deutschen Museum" hiebei eingeschlichen hat und auch in diese Blätter übergegangen ist. Anstatt: „Schritte waren darin doppelt so viel, als die Zahl der aus Ägypten Gezogenen" muss es heissen: „Manchmal waren darin (scilicet „Menschen") doppelt so viel, als die Zahl der aus Ägypten Gezogenen".

Die Red.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3½ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

N°. 4. | V. Jahrgang. | April 1860.

Über Spielkarten mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele.

Von Prof. R. v. Eitelberger.

I.

Es gibt nur eine Menschenclasse, welche mit Recht wird behaupten können, dass Kartenspiele und das Spielen mit Karten Gegenstand einer ernsthaften Beschäftigung sein kann — die Moralisten und Prediger. Diese sind sicher in vollem Rechte, wenn sie, so lange Kartenspiele existiren, diesem Gegenstande Aufmerksamkeit schenken, so gut zu den Zeiten Capistran's, der ein gewaltiger Eiferer gegen alle Arten von Spielen gewesen ist, als in unseren Tagen. Wenn wir in den statistischen Ausweisen lesen, dass in Paris in dem Zeitraume von 1819 bis 1837 mehr als 137 Millionen Franken in den controlbaren Spielhäusern verloren wurden und dass im Jahre 1847 die 17 Kartenmacher von Paris 1,337.678 Kartenspiele fabricirt haben — die Gesammtsumme der in diesem Jahre in Frankreich fabricirten Kartenspiele beträgt 5,555.807 — so wird man sicher nicht läugnen können, dass die Vertreter der öffentlichen Moral dem Kartenspielen nicht gleichgültig zusehen können. Aber auch die andere Thatsache lässt sich nicht ignoriren, dass trotz uralter Synodalbeschlüsse von Bischöfen, trotz Verboten und Verwarnungen von geistlicher und weltlicher Seite, das Kartenspielen sich erhalten und in alle Kreise der Gesellschaft fortgepflanzt hat. In allen Stämmen der indogermanischen Race ist die Lust zum Spielen ein vorherrschender Zug; kann auch Niemand mehr, wie der Nishadaherr in Nal und Damajanti, Reich und Weib auf die Würfel setzen, oder wie zu des Tacitus Zeiten die persönliche Freiheit im Spiel verlieren, und ist die öffentliche Moral auch so stark geworden, dass glückliche und gewandte Spieler nicht mehr mit dem Triumph begrüsst werden, wie es in den Zeiten Louis XIII., Louis XIV. in Frankreich und Karl's II. in England der Fall war, so spielt doch Jedermann, und man hält den für das gesellschaftliche Leben halb verloren, der nicht irgend eines von den Spielen kennt. Allgemeine Verbote gegen das Spielen hat man ja ohnehin aufgegeben, man beschränkt sich nur auf gewisse Arten von Spielen, und setzt die grösste Hoffnung zur Beschränkung der Leidenschaft auf die Entwickelung der Volkserziehung, auf die Kräftigung des moralischen Sinnes, und vor Allem darauf, die Menschenmasse im Grossen auf ernsthaftere Beschäftigungen zu lenken. Es könnte sonst den Freunden eines allgemeinen Verbotes dasselbe passiren, was der Sage nach einem nordischen Fürsten geschehen ist, der in seinem Schlosse eine strenge Zucht handhabte und mit den grössten Strafen das Spielen belegte. Er war nicht wenig erfreut darüber, dass das Spielen mit einem Male aufgehört habe, als er plötzlich durch einen Spion die Nachricht bekam, dass die Hofleute seiner nächsten Umgebung in geheimen Cabinetten ärger spielen als je. Es gelang seinem Späher das Cabinet zu entdecken und Zeugen des Spieles zu sein. Dieser fand die Hofleute wirklich beisammen ohne Karten, ohne Tisch, schweigsam, nur manchmal Zeichen der Betrübniss oder der Freude äussernd, je nachdem Verluste oder Gewinnste eingetreten waren. Nach langem Sinnen kam endlich der scharfsinnige Spion auf das geheimnissvolle Zeichenspiel. Es handelte sich bei dieser originellen Umgehung des Gesetzes darum, wer in einem bestimmten Augenblicke auf ein gegebenes Zeichen jenes Fenster richtig traf, auf welchem die meisten Fliegen sassen; die Fenstertafeln sind die Karten geworden und die Fliegen die Ziffer und Zeichen darauf.

Für den Culturhistoriker haben, wie Spiele überhaupt, so die Kartenspiele einen ganz besonderen Reiz. Denn die Völker, wie die einzelnen Menschen, lernt man am besten in ihren Leidenschaften und in ihren Spielen kennen, und es ist für sie gleich interessant, die Gattung des Spieles, wie die Art und Weise, wie sie sich beim Spielen benehmen. In der

gegenwärtigen Zeit freilich sind auch auf diesem Gebiete die Völker einander näher gerückt, und wie die Gebildeten sich gegenwärtig rühmen, aller Völker Sprachen sprechen zu können, so verstehen sie es auch, die Spiele aller Welt zu spielen. Das französische Piquet und Préférence, das spanische L'Hombre, das englische Whist und das italienische Tarok, sind gegenwärtig aller Orten allen Spielern ziemlich gleich geläufig. Piquet und Whist, gewissermassen die jüngsten Spiele, sind diejenigen, welche am meisten und fast überall gespielt werden; das älteste Kartenspiel, das Tarok, ist in seinen verschiedenen Formen bei jenen Nationen am meisten gebräuchlich, welche, ihren Lebensgewohnheiten nach, auch am meisten am Alterthümlichen festhalten, bei den Italienern und bei den Deutschen.

Das alte Piquetspiel wurde in der Zeit König Karl's VII., das Landsknechtspiel in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts erfunden. Das Tarokspiel vindicirt Conte Cicognara einem Bologneser, mit dem Namen Fibbia, der im Jahre 1419 starb. Das Whistspiel kam in England erst im achtzehnten Jahrhundert in Aufschwung. Die Franzosen haben in ihre Karten zuerst die Damen aufgenommen; die alten Spanier sind ihnen gefolgt. Die deutschen alten Karten kennen sie nicht, sie haben nur König, Ober und Unter. Die Cavaliers, die in den Karten deutscher und nördlicher Völker eine grosse Rolle spielen, sind in dem französischen Spiele nicht, da erscheint dafür der Valet; die Italiener haben Re, Reina, Cavaliere und Fante. Die Geschichte der verschiedenen Spiele, ihre Namen, ihre Ableitung hat Alterthumsforscher und Curiositäten-Sammler vielfach beschäftigt, meistens Schriftsteller von untergeordnetem Rang, manchmal auch Männer von Geist und Wissen, wie die Engländer Singer und Chatto, die Franzosen Leber, und Duchesne, die Deutschen Breitkopf, Heinecke u. s. f.

Ausser dem Interesse, welches die Kartenspiele in culturhistorischer Beziehung haben, und ausser jenem, welches sich auf die ganz specielle Frage des Holzschnittes und der Kupferstecherkunst bezieht, ist natürlich das vom meisten Interesse, welches mit der Eigenthümlichkeit der reinen Kunstseite im Zusammenhange steht. Wenn wir die Spiele ausnehmen, welche ausnahmsweise im Auftrage hoher Herren von einzelnen Künstlern gemalt worden sind, und uns blos auf jene beschränken, die durch Kupferstich oder Holzschnitt entstanden sind, so nehmen gewiss diese altitalienischen, wahrscheinlich paduanischen Karten die erste Stelle ein; sie stehen als Kunstwerke im eigentlichen Sinne des Wortes ziemlich hoch oben. In ihnen bewährt sich die Kunstfähigkeit des Zeichners vorzugsweise darin, dass er die Allegorie in jener kühnen und freien Weise behandelte, die seit den Zeiten des Dante und Giotto der ganzen italienischen Kunst des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts eigen war. In manchen Fällen allerdings, z. B. in dem Sturze des Phaeton, grenzt die Naivität der Vorstellung an das Kindische, in manchen Fällen aber zeigt sich eine Energie und Gewalt des Ausdrucks, z. B. in dem Engel, welcher den Anstoss zur ersten Bewegung gibt, oder eine schöne gedankenvolle Auffassung, welche diesem Werke seinen Rang in der Kupferstecherkunst sichert. Zu diesen Blättern können gerechnet werden der Apollo mit dem Lorbeerkranze, auf einem von Schwänen gebildeten Throne sitzend, mit seinen Füssen ruhend auf der Weltkugel, oder die Figur der Astrologie, der Theologie, des Königs u. s. f. Die spätere Zeit italienischer Kunst hat auf diesem Gebiete wenig mehr geleistet, wie die im Jahre 1491 in Venedig gemachten Karten zeigen, welche in dem Besitze der Marquise Busca in einem fast vollständigen Spiele vorhanden sein sollen. Die französischen Karten haben von Anfang an eine gewisse Eleganz, wie die zwischen den Jahren 1390 und 1393 angeblich von Gringonner gemalten Karten zeigen. Zwischen den französischen und deutschen Karten aber ist in dieser Beziehung ein interessanter Unterschied in der Auffassung wahrnehmbar, welcher sich in denselben ausspricht. Die Franzosen haben zuerst dem Kartenspiele in dem Piquet, dem alten sowohl wie dem neuen, eine Form gegeben, welche so ziemlich von der ganzen Welt adoptirt worden ist. Die einzelnen Figuren, welche sie dargestellt haben, haben sie seit Jahrhunderten ziemlich treu beibehalten und ihren Witz und ihre gute Laune darin gewissermassen gekennzeichnet, dass sie die verschiedenen politischen Ereignisse mit in die Bezeichnung der Figuren hineingezogen haben. Die Deutschen haben von Letzteren nur da einen Gebrauch gemacht, wenn sie wirklich satyrische Blätter publicirt haben, sonst aber haben sie ihre reiche Phantasie nach allen Seiten hin walten lassen, und sind, wie in der Holzschneide- und Kupferstecherkunst überhaupt allen Nationen weit überlegen, so auch im Kartenspiele diejenige, welche die meiste künstlerische Erfindung an den Tag gelegt hat. Man könnte an der Hand der deutschen Kartenspiele die Geschichte der Kunst des Kupferstechens und Holzschneidens ebenso in das Detail verfolgen, als man an den französischen Karten die politische Geschichte von Frankreich nachweisen kann. An der Spitze dieser deutschen kunstvollen Kartenspiele stehen das in Holz geschnittene und gemalte der Ambraser Sammlung, ein oberdeutsches Kartenspiel, genannt „des Meisters vom Jahre 1466", und ein in der kaiserlichen Bibliothek in Paris vollkommen erhaltenes Kartenspiel vom Jahre 1477, dessen Figuren die meiste Verwandtschaft mit jenen haben, welche sich im Besitze des Cabinets des Königs von Würtemberg befinden, und vom würtembergischen Alterthumsvereine veröffentlicht worden sind.

Die Karten von Jost Aman, von Virgilius Solis und wie die alten Karten- und Briefmaler alle heissen mögen, constatiren die verschiedenen Einwirkungen der herrschenden Kunstrichtungen auf die Zeichnung dieser Karten. Dem reichen jagdlustigen Adel Deutschlands entsprechen die verschiedenen Arten von Thierkarten; für das zarte Geschlecht

sind jene geeigneter, welche statt der vier Farben Nelken, Feldrittersporn, Kaninchen und Papagei haben; für Rechtsgelehrte, Rathsherrn und Studenten an den Universitäten mögen jene Karten bestimmt gewesen sein, von denen ein interessantes, beinahe ein vollständig erhaltenes Exemplar die Ambraser Sammlung verwahrt und welches das ganze System des römischen Rechtes in Sprüchen darstellt. Wie der französische Witz sich mehr auf das Politische concentrirt, so wendet sich der deutsche mehr auf das sociale und gesellschaftliche Gebiet. In dieser Beziehung lässt er es wahrlich weder an Mannigfaltigkeit noch an Deutlichkeit fehlen. Die für die untersten Classen bestimmten Karten sind derb bis zur Rohheit, und aus diesem Theil kann man schliessen, dass die untere deutsche Volksclasse sich dem Spiele mit mehr Leidenschaft hingab, als es für seine sittliche Erziehung gut war.

Die Karten der romanischen Nationen, der Italiener und der Spanier, sind vom 16. Jahrhunderte an ziemlich monoton und bewegen sich mit geringen, allerdings sehr glänzenden Ausnahmen ziemlich innerhalb derselben Kunstformen.

Die nächste Veranlassung, die mich bestimmt, die Freunde des Alterthums in Österreich auf diesen Gegenstand zu lenken, ist der Umstand, dass sich in dem Besitze unserer öffentlichen Kunstanstalten, insbesondere der Ambraser Sammlung und bei einigen Kunstfreunden, Seiner Excellenz dem Herrn F.M.L. Ritter v. Hauslab und dem Kunstfreunde Herrn A. Artaria, Kartenspiele befinden, die theils ihres wirklichen Kunstwerthes wegen, theils ihres historischen und antiquarischen Interesses wegen die Aufmerksamkeit des Publicums verdienen [1]), und dass sich an die Geschichte des Kartenspieles die Geschichte der Entstehung der Holzschneidekunst knüpft. A. Bartsch, Ottley, Heller und zuletzt J. D. Passavant im ersten Bande des „*Peintre-graveur*" haben den Gegenstand von diesem Gesichtspunkte aus behandelt. Denn die Kartenspiele sind nicht blos für den Culturhistoriker von Interesse, der den Vergnügungen der Menschen seine Studien zuwendet, sondern auch für den Kunstforscher, theils um der Vorstellungen willen, welche sie zeigen, theils um der Methode willen, mit der sie gemacht sind. Und eben das letztere dient vorzugsweise als Anknüpfungspunkt Freunden der Geschichte der zeichnenden Künste mit den Spielkarten.

Die Spielkarten sind sicher sehr alt, und sehr frühe kam man wohl bei ihnen auf den Gedanken, sie zu vervielfältigen und die neuen Methoden der Vervielfältigung in Anwendung zu bringen.

Die Forschung nach dem Alter der Spielkarten führt nach dem Oriente; den Völkern des classischen Alterthums waren sie unbekannt. Nach dem Oriente weist auch die Erfindung des Druckes. Im zehnten Jahrhundert unserer Zeitrechnung soll nach Robert Morisson von Fung-Taou die Kunst erfunden worden sein, auf Stein gravirte Zeichen zu drucken, und zwar weiss auf schwarzem Grunde, und später durch in Holzrelief geschnittene Charaktere auch schwarz auf weissem Papier. Von dieser Erfindung des Druckes wurde erst zweihundert Jahre später bei den Kartenspielen Gebrauch gemacht. Das Wörterbuch Ching-tsze-tung, das von Eal-koung compilirt, zuerst im Jahre 1678 veröffentlicht wurde, gibt darüber ein präcises Datum an, und erzählt, dass die Spielkarten in China, wie sie heut zu Tage noch üblich sind, im Jahre 1120 unter der Regierung des Seun-ho erfunden wurden und unter Kaoutsung allgemein in Gebrauch gekommen sind, welcher im Jahre 1131 den Thron bestieg.

Wie sich diese orientalischen Kartenspiele nach Europa verbreitet haben, darüber hat man keine deutlichen Anzeichen. Marco Polo, der im Jahre 1272 Persien, die Tartarei und einen Theil von China bereist hat, erwähnt ihrer nicht; wovon er Nachricht gibt, das ist das Papiergeld, welches, aus dem Maulbeer gemacht, mit Zinnober auf schwarzem Grunde gedruckte Zeichen hatte [1]). Man nimmt gegenwärtig ziemlich allgemein an, dass das Kartenspiel durch die Araber nach Europa gekommen sei, ohne aber ein bestimmtes historisches Datum oder Document dafür anführen zu können, und ohne dass es gelungen wäre ein arabisches Kartenspiel selbst zu entdecken. Man schliesst dies nur vorzugsweise aus dem Umstande, dass die Karten im Italienischen Naibi, im Spanischen Naipes [2]) heissen, und dies Worte sind, welche der arabischen Sprache entnommen sind. Jedenfalls müssen die arabischen Kartenspiele in Europa tiefgehende Veränderungen erfahren haben, da der Koran den Arabern bildliche Darstellungen verbietet, und

[1]) Die in den nachfolgenden Artikeln besprochenen Kartenblätter waren in der Versammlung des Wiener Alterthumsvereines am 23. December 1859 ausgestellt, bei welcher Gelegenheit ich einige Worte sprach, die geeignet schienen die eben so glänzende als kostbare Ausstellung zu ergänzen.

[1]) Passavant führt die betreffende Stelle ganz an und zwar nach der ed. Gianli. Ch. 18. p. 29. Sie lautet: „In questa città di Cambalu è la zecca del gran Can il quale veramente ha l'alchimia, però che fa fare la moneta in questo modo. Egli fa pigliare scorze degli alberi mori, le foglie de' quali mangiano i vermicelli che producono la seta e tolgono quelle scorze sottili che sono tra la scorsa grossa e il fusto dell' arbore e le tritano e pestano e poi con colla le riducono in forma di carta bambagina e tutte son nere e quando son fatte, le fa tagliare in parti grandi e piccole e sono forme di monete quadra e più longhe che larghe .... e tutte queste carte ovvero monete sono fatte con tanta autorità e solennità come s'elle fossero d'oro o d'argento puro, perche su ciascuna moneta molti officiali che a questo sono deputati, vi scrivono il loro nome ponendovi ciascuno il suo segno et quando del tutto è fatta com' ella dee essere, il capo di quelli per il Signor deputato, imbratta di cinaprio la bolla concessagli, e l'impronta sopra la moneta si che la forma della bolla tinta nel cinaprio vi rimane impressa et allhora quella moneta è auttentica. E se alcuno la falsificasse sarebbe punito dell' ultimo supplicio ... e ogni volta ch'alcuno haverà di queste carte che si guastino per la troppa vecchiezza, le portano alla zecca e gliene son date altre tante nuove perdendo solamente tre per cento".

[2]) Die Wurzel dieses auch in der hebräischen Sprache vorkommenden Wortes stimmt zusammen mit der Bedeutung von trappola, das im Dictionaire della Crusca: cosa ingannevole, insidia, una sorte di rete, — trappolatore ingannatore, giuntatore, erklärt wird.

das Kartenspiel bei den Arabern nur ein Zeichen- oder Zifferspiel gewesen sein kann. Die ältesten europäischen Kartenspiele waren aber figuralische, in Frankreich sowohl, als in Italien. In Italien hat man sich an die im Mittelalter üblichen Sagen und Symbole angelehnt, in Frankreich dessgleichen. Überall waren die symbolischen Karten *(cartes de fantaisie)* älter als die numerirten, und natürlich die gemalten älter als die gedruckten.

Das älteste gedruckte Kartenspiel, welches wir besitzen, ist nicht nur das künstlerisch vollendetste unter allen, die in die Reihe der gedruckten und nicht der mit freier Hand gezeichneten gehören, sondern es enthält auch den geistvollsten Cyklus von Ideen. Es gibt in seinen fünf Suiten die Darstellungen der Stände vom Papst herunter bis zum Armen der neun Musen mit ihrem auf dem Schwanenthrone sitzenden Chorführer Apollo, die allegorischen Gestalten sämmtlicher Wissenschaften und Künste, Tugenden, Planeten und kosmischen Mächte, die man im fünfzehnten Jahrhunderte gekannt hat. Auch die 21 Blätter des französischen Kartenspiels, das einst im Costüme Gaignières der Zeit König Karl's V. von Frankreich zugeschrieben wird, zeigt in den von Duchesne veröffentlichten Copien, dem Fou, der „la Force, la Mort, la Maison de Dieu, le Jugement dernier“ u. s. f. einen ähnlichen Gedankenkreis.

Die ältesten Kartenspiele waren theils Spielkarten im eigentlichen Sinne des Wortes gewesen, theils hatten sie den Zweck des Unterrichtes durch Unterhaltung und Bild. Diese wandten sich desswegen zumeist an die Jugend. Mehrere alte Spielkarten, wie die sogenannten Visconti'schen, haben vorzugsweise diesen instructiven Zweck. Dieser ist ihnen auch bis auf unsere Tage geblieben, nur ist derselbe als Lehrmittel bedeutend in den Hintergrund getreten.

Die Verbreitung der Spielkarten in den verschiedenen Ländern des Occidentes ist nicht überall mit Sicherheit nachzuweisen.

In Deutschland treten die Spielkarten mit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts auf. Das Nürnberger „Pflichtbuch“ erwähnt das Verbot der Kartenspiele im Jahre 1380 und 1384. In Ulm wurde das Kartenspiel im Jahre 1397 eingeschränkt, und die betreffende Verordnung 1400 erneuert und 1406 das Kartenspiel auf die Zunftstuben beschränkt.

Das Kartenspiel scheint in Deutschland rasche Fortschritte gemacht zu haben. Ulm, Augsburg, Nürnberg wurden die Hauptorte der Kartenfabrication. In Ulm, wo im Jahre 1398 ein Formschneider Namens Ulrich vorkommt, wird im Jahre 1402, in Augsburg 1418, in Nürnberg 1433 und 1435 eine Kartenmalerin Elisabeth erwähnt. Von dort aus wurde ein lebhafter Handel getrieben, besonders nach Italien. Die Kartenmaler von Venedig beklagten sich schon im Jahre 1441 (11. October) über das Übergewicht der Fremden *„carte da zugar e figure depinte stampide fuor di Venezia“*, und der Senat, der die einheimischen Künstler stützte, ordnete an „dass keine Arbeit von vorgemeldeter Kunst, sie sei gedruckt, auf Leinwand oder Papier, wie die Spielkarten, oder eine sonstige Arbeit, mit dem Pinsel gemalt oder gedruckt, bei Verlust sothaner Arbeit und 30 Lire 12 Soldi Strafe mehr ins Land kämen oder eingeführt würden“.

Aus der Beschreibung Schwabens vom Mönch Felix Fabri und besonders aus der von Heinecke entdeckten Ulmer Chronik vom Jahr 1474 erfahren wir, dass die Spielkarten damals schon „leglenweiss“, d. h. in kleinen Fässern (vom lat. lagena) in Italien, Sicilien, und auch über das Meer geschickt, gegen Specerei- und andere Waaren umgetauscht wurden, und sich viele Kartenmacher in Ulm aufgehalten haben müssen.

Die Prediger eiferten daher in Deutschland heftig gegen das überhandnehmende Kartenspiel; insbesondere wissen wir dies von Capistran, der in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts predigte und dessen Predigt Schäufelein in einem Holzschnitte dargestellt hat.

Die ältesten deutschen mit Patronen gedruckten Karten setzt man in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Passavant hält als das älteste vorhandene Exemplar jenes, das in Besitz des Herrn Butsch in Augsburg ist. Es enthält fünf Suiten: Adler, Stab, Kreuzer, Flasche, Spiegel, überall König, Ober und Unter, die numerirt sind, 1 bis 10. Karten aus derselben Zeit mit heiligen Figuren — Passavant beschreibt Blätter mit dem heil. Wenzel, Johann dem Täufer und der heil. Apollonia — scheinen für geistliche Herren gedient zu haben.

F.M.L. Hauslab besitzt eine sehr schöne Copie der 16 auf zwei Blättern erhaltenen Karten des Herrn Butsch in Augsburg. Passavant [1]) hält sie für die ältesten Karten, die bekannt und mit Patronen angefertigt sind. Sie haben fünf Farben oder Suiten: Adler, Schwerter, Kreuzer, Flaschen und Stäbe; jedes Blatt besteht aus König, Ober und Unter, und aus 10 numerirten Blättern. Vom Adler ist noch das Ass erhalten. Die Könige sind sitzend dargestellt; das Costüme nähert sich am meisten dem burgundischen. Sie sind mit der Hand gedruckt, in der Weise, wie noch heut zu Tage die Papiertapeten gedruckt werden, nämlich mit vieler und relativ dünner Farbe. Jedes Blatt ist 10½" breit, 7" 8"' hoch.

Das erste sichere Datum über das Vorkommen der Kartenspiele in Italien ist 1379. Es ist dies die Stelle aus der Chronik des Niccolò de Coveluzzo da Viterbo, der im Jahre 1400 lebte, und unter dem Jahre 1379 schreibt: „fu recato di Viterbo il giuoco delle carte che venne di Saracina e chiamavasi fra loro Naib.“ — Giovanni Morelli erwähnt in seiner 1393 in Florenz verfassten Chronik die Naibi als Kinderspiele. Er rieth einem jungen

[1]) P. 9, I. p. 12.

Manne „non giueare a zara nè ad altro giuco di dadi, am fa de' giuochi che usano i fanciulli, agli aliossi, alla trottosl, a' Naibi, a coderone e simile".

Im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts wurden die Naibi in Italien populär. Des Erfinders des älteren Tarocco, des Francesco Fibbia, der im Jahre 1419 in Bologna im Exile starb, ist bereits gedacht worden. In Bologna eiferte im Jahre 1423 der heil. Bernardin gegen das Kartenspiel [1]), im Jahre 1457 der heil. Antonius in Florenz.

Das eigentliche nationale Spiel blieben die Tarocchi und daneben Trappola. Die grössten Werkstätten für Kartenfabrication waren in Venedig, Padua und Florenz. Die Taroc's, die Rafael Maffei, genannt Volaterranus, um 1480 in seinem Commentar. urban. 38 libri (Romae 1506. fol.) erwähnt, waren ein Tarokspiel mit vier Suiten oder Farben, monetae *(denari)*, xyphi *(coppe)*, gladii *(spade)*, e caducei *(bastoni)*, im Ganzen 40 Blätter [2]), mit ähnlichen Vorstellungen, wie wir sie später auf dem ältesten italienischen Tarok vorfinden werden.

Ein älteres Spiel, das sogenannte Viscont'sche von 1430, ist so beschrieben, dass es nicht deutlich ist, ob von einem eigentlichen Tarokspiel oder von einem Trappolaspiel die Rede ist [3]).

Das Trappolaspiel bestand, wie das Tarokspiel, aus vier Farben: spade, coppe, denari und bastoni und aus sechs Zahlenblättern (u. z. 1. 2. 7. 8. 9. 10.), im Ganzen aus 36 Blättern.

Übereinstimmend mit Volaterranus beschreibt Garzoni im sechzehnten Jahrhunderte das neue Tarokspiel: „ove si vedono danari, coppe, spade, bastoni, dieci, nove, otto, sei, cinque, quatro, tre, due, l'Asso, il Rè, la Reina, il Cavallo, il Fante, il Mondo, la Giustizia, l'Angelo, il Sole, la Luna, la Stella, il Fuoco, il Diavolo, la Morte, l'Impicciato, il Vecchio, la Ruota, la Fortezza, l'Amore, il Carro, la temperanza, il Papa, la Papessa, l'Imperatrice, il Pagatello, il Motto" — [4]), der Pagatello ist der Minimus des Volaterranus, der Misero des später zu erwähnenden sogenannten Mantegna'schen Spieles, der heutige Pagat.

Die Neapolitaner vermehren die Tarocchi im Spiele „Minchiate" bis auf 40, mit dem Skis bis 41; die numerirten Blätter bis 35, und 5 unnumerirt, sogenannte arie, im Ganzen 97, die in Tarocchi und Cartiglia eingetheilt werden.

In Spanien kommen positive Nachrichten über das Vorhandensein des Kartenspieles sehr wenige vor. Passavant berichtet in seiner Schrift „die Kunst in Spanien" (S. 56) über ein Manuscript der Bibliothek des Escurial „Juegos diversos de Axedrez de dos y tablas en sus explicaciones ordinados por mandada del rey Don Alonso el Sabio" vom Jahre 1321, wo verschiedene Spiele beschrieben werden; das Kartenspiel kommt aber nicht vor. Eine Ordonnanz des Königs Johann I. von Castilien vom Jahre 1387 verbietet zu spielen mit Würfel, mit naypes und das Schachspiel. Da sich aber das Wort naypes nicht in den Ordonnanzen von Castilien von 1508 vorfindet, wo es heisst: „jugar juego de dados nè de tablas a dinero", sondern erst in späteren Sammlungen der alten Ordonnanzen, so halten viele das Wort *naypes* in der Ordonnanz von 1387 für eingeschoben. Doch ist es sehr wahrscheinlich, dass das Kartenspiel schon sehr früh in Spanien vorkam.

In Frankreich werden die Spielkarten im Jahre 1397 zum ersten Male erwähnt. In diesem Jahre verbietet der Prévot von Paris den Handwerkern an Werktagen zu spielen „mit dem Balle, der Kugel, den Würfeln, den Karten und Kegeln". In einer Verordnung König Karl's V. vom Jahre 1369, welche sich ebenfalls auf Spiele bezieht, werden diese namentlich angeführt, die Karten finden sich nicht darunter. Es ist daher wahrscheinlich, dass die Kartenspiele erst zwischen 1369 und 1397 in Frankreich in Gebrauch kamen.

Mit dieser Nachricht stimmt eine andere zusammen, nämlich die über den Kartenmaler Jacquemin Gringouner, die sich in der Rechnung des „argentier" Pompard vorfindet, wo es unter dem Jahre 1392 heisst „Donne à Jacquemin Gringouner peintre, pour trois jeux de cartes, à or et à diverses couleurs, ornés de plusieurs devises, pour porter devers le seigneur Roi, pour son esbattement, cinquante sols parisis". Diese Karten, gemalt für den geisteskranken König Karl VI., waren wahrscheinlich mit Figuren versehene numerirte Tarokkarten, in ähnlicher Weise, wie die 17 Blätter, die aus dem Cabinet des Hrn. de Gaignières in die k. Bibliothek von Paris übergegangen und von Duchesne in seinem „Précis historique sur les cartes à jouer" veröffentlicht worden sind. Diese 17 Karten enthalten, wie das älteste italienische Tarokspiel und wie die Karten des Volaterranus, allegorische Vorstellungen. Wir führen dieselben hier kurz an, mit Beisatz des lateinischen Namens des Volaterranus, wo sich derselbe ungezwungen anfügen lässt; denn von einer vollständigen Gleichförmigkeit der Vorstellungen, wie es P. Lacroix will, kann keine Rede sein. Es sind dies 1. le fou *(stultus)*, 2. l'écuyer *(eques)*, 3. l'empereur *(imperator)*, 4. le pape *(papa)*, 5. les amoureux *(amor)*, 6. la fortune *(rota fortunae)*, 7. la tempérance *(temperantia)*, 8. la force, 9. la justice *(justicia)*, 10. la lune *(luna)*, 11. le soleil *(sol)*, 12. le char *(currus)*, 13. ermite *(minimus?)*, 14. le pendu, 15. la

[1]) „Coram gubernatore hujus reipublicae naibes, taxillos, tesseros, et instrumenta insuper lignea, super quae usare irreligiosi ludi flebant combustos esse, praecepit". Acta Sanct. T. V. p. 281.

[2]) Volaterranus ait, quod in illis (chartis) scriptae sint: monetae, scyphi, gladii, caducei, X, IX, VIII, VII, VI, V, IV, III, II, I, rex, regina, equis, viator pedestris, mundus, iustitia, angelus, sol, luna, stella, ignis, diabolus, mors, patibulum, senex, rota fortunae, propugnaculum, amor, currus, temperantia, summus pontifex, papissa imperator, imperatrix, minimus, et denique stultus. (Andr. Senftleben de Alea Lips. 1667. 8. p. 137—138.)

[3]) Muratori. S. R. T. Vol. XX. p. 986—1019.

[4]) Breitkopf l. c. p. 25, Nr. X.

mort *(mors)*. 16. la maison de Dieu *(propugnaculum)*. 17. le jugement dernier.

Im Jahre 1404 verbietet eine Synode in Langres Geistlichen das Kartenspiel. Die ältesten gedruckten Karten stammen aus der Zeit Karl's VII., enthalten schon die vier Farben coeur, carreau, trèfle und pique [1], wie sie später sich von Frankreich aus auf die meisten Kartenspiele ausgedehnt haben. Duchesne und Paul Lacroix [2]) geben genaue Copien der wenigen Blätter, die sich aus der Zeit Karl's VII. erhalten haben. Aus dieser Zeit stammt das Piquetspiel, dessen historische Wandelungen wir in einem späteren Artikel ausführlich beleuchten werden.

Das interessanteste Kartenspiel des fünfzehnten Jahrhunderts ist das italienische, welches unter den Namen die Taroks des Finiguera, Mantegna, Baldini bekannt ist. Dieses Spiel wird von einigen als ein blosses Phantasiespiel, von den andern hingegen für das älteste Exemplar des Tarokspiels gehalten. Es gibt von demselben mehrere Varianten. Gewiss ist nur das eine, dass man nicht weiss, wie mit diesem und ähnlichen Spielen gespielt wurde. Seiner ganzen Natur nach steht es mit jener Gattung von Spielen im Zusammenhange, welche unter den Namen das Spiel Karl's VI. und des Maffei bekannt sind. Diese Karten bestehen aus 5 Suiten, jede von diesen aus 10 Karten; also im Ganzen aus 50 Kartenblättern. Jede Suite ist bezeichnet durch einen Buchstaben des Alphabets, u. z. durch die ersten Buchstaben *E*, *D*, *C*, *B*, *A*. Jedes Blatt enthält eine Figur, u. z. die Suite *E* die verschiedenen Stände, die Suite *D* Apollo und die Musen, die Suite *C* die Wissenschaften, die Suite *B* die Tugenden und einige Elemente des ptolomäischen Weltsystems, die Suite *A* enthält das ptolomäische System.

Diese fünf Buchstaben sind verschieden gedeutet worden. Man hat in ihnen die Anfangsbuchstaben des italienischen erkannt, u. z. *Espadone*, *Denari*, *Coppi*, *Bastoni* und *Atutto*. An die Stelle des letzteren dürfte vielleicht *Aquila* gesetzt werden, wenn man erwägt, dass in den Butsch'schen Karten ebenfalls fünf Suiten vorkommen, und die fünfte Suite der *Aquila* bildet; auch wäre *Atutto* kein bezeichnender Ausdruck für eine Suite. Diese Karten werden gegenwärtig so ziemlich allgemein für die älteren gehalten, die sogenannten Mantegna'schen Karten mit den Suiten *S*, *D*, *C*, *B*, *A*, denen A. Bartsch das höhere Alter vindiciren wollte, für eine etwas spätere Copie derselben. Die älteren Karten sind meist mit dem Reiber gedruckt, die Mantegna'schen mit der Presse. Die älteren verrathen eine künstlerisch geübtere Hand, die späteren sind etwas hart in der Zeichnung und weniger zart im Stiche. Die Art und Weise des Gravirens erinnert bei dem älteren Spiele an eine Hand, die in der Schule der Niello- und Metallarbeiten erzogen ist. Die feinen Strichlagen in der Contour wie in der Schattirung sprechen dafür. Die Karten mit den Buchstaben *S*, *D*, *C*, *B*, *A* zeigen schon die geübtere Hand eines Kupferstechers. Letztere scheinen nach der Jahreszahl der Figur Arithmetica der Suite *C* aus dem Jahre 1485 zu stammen.

Von dem älteren Spiele besitzt nach der F. v. Bartsch'schen Angabe [3]) die hiesige k. k. Hofbibliothek 33 Karten, die erzherzoglich Albrecht'sche Sammlung ein vollständiges Exemplar. Herr A. Artaria ist im Besitze von 46 vorzüglich erhaltenen Blättern. Es ist bekannt, dass jedes dieser Blätter ausser dem Buchstabenzeichen der Suite, den Namen des Gegenstandes, auch die in römischer und arabischer Ziffer ausgedrückte Zahl der Karten enthält. Die Aufschriften sind im venetianischen Dialekte, — dass die Worte auch auf den florentinischen gedeutet werden können, wie Ottley meint, ist nach der Ansicht competenter Sprachforscher eine Unmöglichkeit — einzelne Figuren sind mit lateinischer Bezeichnung angegeben. Die Inschriften verrathen zwar einen weniger gebildeten Künstler, denn es kommen sonderbar fehlerhafte Formen vor; aber die Art und Weise, wie die allegorischen Figuren dargestellt sind, lässt auf ein nicht ungewöhnliches Künstlertalent schliessen. Die Blätter sind ihrer Bezeichnung nach folgende:

E.	MISERO. I.	1.
E.	FAMEIO. II.	2.
E.	ARTIXAN. III.	3.
E.	MERCHADANTE. IV.	4.
E.	ZINTILOMO. V.	5.
E.	CHAVALIER. VI	6.
E.	DOXE. VII.	7.
E.	RE. VIII.	8.
E.	IMPERATORE. IX.	9.
E.	PAPA. X.	10.
D.	CALIOPE. XI.	11.
D.	VRANIA. XII.	12.
D.	TERPSICORE. XIII.	13.
D.	ERATO. XIV.	14.
D.	POLIMNIA. XV.	15.
D.	TALIA. XVI.	16.
D.	MELPOMENE. XVII.	17.
D.	EVTERPE. XVIII.	18.
D.	CLIO. XIX.	19.
D.	APOLLO. XX.	20.
C.	GRAMMATICA. XXI.	21.
C.	LOICA. XXII.	22.
C.	RHETORICA. XXIII.	23.
C.	GEOMETRIA. XXIV.	24.
C.	ARITMETRICHA. XXV.	25.
C.	MVSICHA. XXVI.	26.
C.	POESIA. XXVII.	27.
C.	PHILOSOFIA. XXVIII.	28.
C.	ASTROLOGIA. XXXVIIII.	39.
	(irrthümlich statt XXIX).	(29.)
C.	THEOLOGIA. XXX.	30.

[1]) Leber, études hist. p. 7.

[2]) Le moyen-âge et la Renaissance T. II

[3]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien. 1854. p. 32.

B.	ILIACO. XXXI.	31.
B.	CHRONICO. XXXII.	32.
B.	COSMICO. XXXIII.	33.
B.	TEMPERANCIA. XXXIV.	34.
B.	PRVDENCIA. XXXV.	35.
B.	FORTEZA. XXXVI.	36.
B.	IVSTIZIA. XXXVII.	37.
B.	CHARITA. XXXVIII.	38.
B.	SPERANZA. XXXIX.	39.
B.	FEDE. XXXX.	40.
A.	LVNA. XXXXI.	41.
A.	MERCURIO. XXXXII.	42.
A.	VENUS. XXXXIII.	43.
A.	SOL. XXXXIV.	44.
A.	MARTE. XXXXV.	45.
A.	IVPITER. XXXXVI.	46.
A.	SATVRNO. XXXXVII.	47.
A.	OCTAVA SPERA. XXXXVIII.	48.
A.	PRIMO MOBILE. XXXXIX.	49.
A.	PRIMA CAUSA. XXXXX.	50.

Unter diesen Blättern sind diejenigen am interessantesten, welche sich auf das ptolomäische System beziehen. Es sind dies die Figuren ILIACO, CHRONICO, COSMICO, **31**, **32**, **33** der Suite *B* und LUNA, MERCURIO, VENUS, SOL, MARTE, IUPITER, SATURNO, OCTAVA SPERA, PRIMO MOBILE, PRIMA CAUSA Blatt 41 bis 50 der Suite *A*.

Die Aufklärungen über diesen Punkt verdanke ich den freundlichen Mittheilungen des Directors der hiesigen Sternwarte v. Littrow. Die Alten legten den Auf- und Untergängen der Sterne ein grosses Gewicht bei. Die Astronomen, welche im Mittelalter dem ptolomäischen Systeme folgten, überkamen auch diese Lehre von den Griechen und beobachteten den Auf- und Untergang der Sterne. Die ganze Astronomie des früheren Mittelalters beschränkte sich so ziemlich auf diesen Punkt [1]). In unserem Spiele kömmt der dreifache ortus et occasus eines Sternes vor, der: heliacus, achronicus und cosmicus und die neun Sphären des ptolomäischen Weltsystems. In der Symbolisirung dieser Auf- und Untergänge hat sich der Künstler mehr an die Umschreibung des Namens als an die Erklärung der Sache gehalten, und vom Standpunkte der Kunst sicher sehr wohl daran gethan.

Die Figur Iliaco ist ein wesentliches Glied des ptolomäischen Systemes; sie stellt den helischen Auf- und Untergang eines Sternes *ortus et occasus heliacus* (daher das Italienische *Iliaco*) vor, u. z. ein kurz vor Aufgang der Sonne aufgehendes oder kurz nach Untergang der Sonne untergehendes Gestirn. Die allegorische Figur stellt einen in kurzem Gewande bekleideten geflügelten Jüngling dar, der in der ausgestreckten rechten Hand die Sonne hält, daher der Name Iliaco, der sich aus der Reuchlinischen Aussprache von ἥλιος erklärt.

Die zweite Figur Chronico, corrumpirt statt Achronico, stellt den achronischen Auf- und Untergang eines



(Fig. 1.)

Gestirnes dar *(ortus et occasus achronicus)*, d. h. den Stern, der bei Untergang der Sonne aufgeht, und beim Aufgang der Sonne untergeht. Stern und Sonne berühren sich dann und bilden einen Kreis; wenn ein Stern untergeht, geht der andere auf. Die allegorische Figur auf diesem Blatte hält einen Drachen in der Hand, der dadurch, dass er

[1]) Delembre sagt in seiner Histoire de l'astronomie ancienne pag. 13: „Hésiode conseille d'observer les levers et les couchers des Pléiades, des Hyades etc. L'indication de ces levers ou couchers composait seule en ce tems ancien les almanachs des laboureurs et des navigateurs" und ebenso pag. 32: „Aujourd'hui ces phénomènes ont cessé d'être observés; ils tenaient lieu de l'Astronomie qui n'était pas créée".

sich in den Schweif beisst, die Zeit, die das Wort Chronico ausdrückt, repräsentirt.

Die dritte Figur, der Cosmico, stellt den *ortus et occasus cosmicus* dar, d. h. den Stern, der beim Aufgang der Sonne aufgeht, beim Untergang der Sonne untergeht. Sonne und Stern scheinen daher auf denselben Theil der Erde. Die Figur hält eine Kugel in der Hand, von der die untere Hälfte die Erde, die obere Hälfte den Sternenhimmel, die Hauptelemente des Kosmos, darstellt.

A OCTAVA SPERA XXXXVIII 48

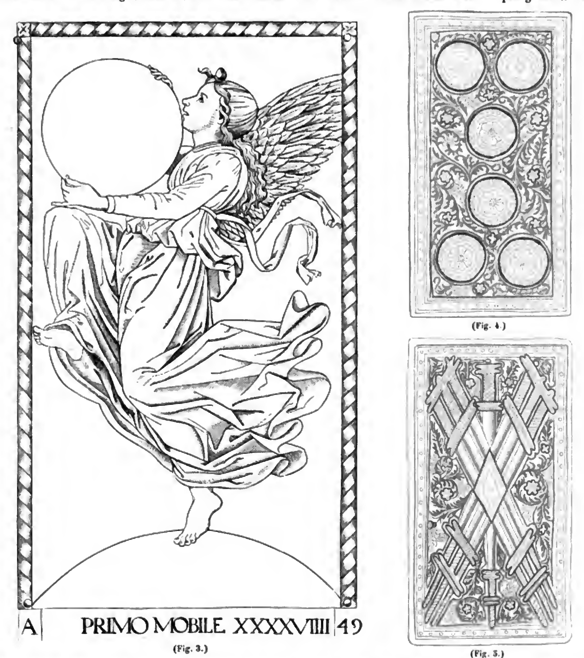
(Fig. 2.)

Das ptolomäische System hat ferner 12 Sphären. Von diesen 12 Sphären gehören die ersten 7 den nach dem ptolomäischen Systeme sich um den festen Mittelpunkt der Erde drehenden 7 Gestirnen: Luna, Mercur, Venus, Sol, Mars, Jupiter, Saturn an. Die Suite *A* enthält auf den Blättern 41 bis 47 die allegorischen Figuren der sieben Gestirne. Die Luna das Zweigespann lenkend mit der Mondsichel, der Apollo mit dem beflügelten Helm und Stiefeln, dem Arguskopfe, Hahn u. s. f, die Venus mit der Muschel, der Sol mit dem Phaeton mit dem Zeichen des Krebses, der Mars auf dem Kriegswagen, der Jupiter (Fig. 1) sitzend in der Mandorla mit dem Adler, der Jungfrau und den erschlagenen Kriegern, der Saturn mit der Sichel, dem Drachen der sich in den Schwanz beisst, und 4 Kindern, Repräsentanten der 4 Jahreszeiten. Nach diesen folgt (48) die achte Sphäre nach dem ptolomäischen Systeme, der Fixsternhimmel; der geflügelte Engel, den diese Figur (Fig. 2) darstellt, hält ruhig den Fixsternhimmel. Die neunte und zehnte Sphäre des ptolomäischen Weltsystems ist in diesem Kartenspiele nicht dargestellt, und wohl zweifelsohne aus dem Grunde, weil der Gegenstand derselben, nämlich das Phänomen der Praecession der Nachtgleichen, eine allegorische Darstellung schwer zulässt. Es folgt daher sogleich auf die achte Sphäre die eilfte, nämlich das mit dem Terminus technicus sogenannte *Primo mobile*. Dieses „Primo mobile" hat die täglich scheinbare Bewegung des Himmels um uns nach dem ptolomäischen Systeme zu repräsentiren, nämlich die Kraft, welche alle inneren zehn Sphären jeden Tag gemeinschaftlich von Ost nach West um die Erde führt.

Dieses auf der Karte 49 vorgestellte *Primo mobile* gehört zu den interessantesten allegorischen Darstellungen. Es stellt einen Engel (s. Fig. 3) vor, der mit einer den ganzen Körper bewegenden Kraftanstrengung die leere Kugelschale in der Richtung von Ost nach West bewegt. Die Bewegung ist eben so charakteristisch, als mit feiner Empfindung dargestellt. Sie beherrscht die ganze Figur und den reichen Faltenwurf mit ebenso grosser als massvoller Lebendigkeit, ohne jener Gewaltsamkeit des Ausdruckes, wie dieser selbst bei Mantegnischen Figuren in jener Zeit oft vorkommt.

Das Blatt 50 gibt mit der Aufschrift „prima causa" das ganze ptolomäische Weltsystem. Diese 13 Blätter der Suite *B* und *A* sind bei weitem die interessantesten, doch enthalten auch die anderen 37 Karten eine Reihe sehr merkwürdiger Vorstellungen. Wir heben nur einzelne wenige hervor, da die Blätter selbst ohnedies vollständig bei Bartsch und Ottley beschrieben und bei Duchesne copirt sind. Für die künstlerische Würdigung der Tarokkarten reichen diese Copien wohl nicht aus. Wir heben einige der geistvolleren Darstellungen heraus. So erscheint die Clio auf Blatt 19 auf einem Schwan stehend und in begeisterter Rede spre-

chend. Apollo ist auf Blatt 20 auf einem von Schwänen gebildeten Throne sitzend dargestellt, auf seinem Kopfe trägt er eine Krone, in der linken Hand den Lorbeerzweig, in der rechten Hand den Stab, seine Füsse ruhen auf dem Sternenhimmel. Die Theologia, Blatt 30, ist in einer halben



(Fig. 3.) (Fig. 4.) (Fig. 5.)

Figur mit einem Januskopfe dargestellt, wahrscheinlich dem Repräsentanten des alten und neuen Testamentes, da der eine Kopf jugendlich, unbärtig, der andere alt und bebärtet ist; unter ihr steht der Sternenhimmel.

Über den Ort, an dem diese Karten entstanden sein können, schwanken die Ansichten zwischen Venedig, Padua und Florenz. Für Venedig spricht der venetianische Dialekt der Aufschriften und der Umstand, dass die Fabrication der Karten dort ziemlich früh stattfand, für Florenz eine gewisse Verwandtschaft der Zeichnung mit der florentinischen Schule (Sandro Boticelli u. A.) und der Umstand, dass man zu Padua sicher keine Copie gemacht haben würde, wenn die Originale in Padua entstanden wären. Für Padua sprechen dieselben Gründe, welche für Venedig sprechen, nämlich der Dialekt und die zahlreiche Kartenfabrication; doch kömmt Padua auch der Umstand zu Statten, dass die Kunstrichtung, in welcher die Figuren gearbeitet sind, sich fast eben so sehr der Paduanischen Schule, als der florentinischen nähert. Am wenigsten scheint mir die

Meinung Jener, welche in dem Style der Zeichnung die venetianische Schule erkennen wollen, stichhältig zu sein. Die Behandlung des Faltenwurfes, insbesondere bei den ersten Figuren, die eigenthümliche Art der Allegorie und speciell die Auffassung und Benützung der Antike und der Formen der Renaissancearchitectur sind insbesondere dem Stylprincipe Giov. Bellini's und seiner Schule entgegengesetzt. Diese Momente kommen sämmtlich Florenz und Padua zu Statten.

Herr A. Artaria besitzt ausserdem in seiner reichen Kunstsammlung das für die Geschichte der Kunst sehr interessante Kartenspiel, das einst im Besitze des Conte Cicognara war. Es zählt dreiundzwanzig auf Pappdeckel aufgezogene Blätter, 3½ Zoll breit, 6 Zoll 4 Linien hoch. Diese sind Blätter eines altitalienischen Tarokspieles und enthalten acht Blätter der *Bastoni*, sechs Blätter der *Coppe*, acht Blätter der *Spade* und ein Blatt der *Danari*, und zwar von den *Bastoni* Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 und 10 und von den *Danari* das Nr. 6.

Die Zeichen der *Coppe* und *Danari* sind aufgelegtes Gold, die *Bastoni* und *Spade* roth und blau, die Griffe, Enden und Kreuzungspunkte wieder aufgelegtes Gold. Als Füllung dient ein arabeskenartiges Ornament, blau und roth mit in Gold gesetzten Blümchen. Für jede Karte ist dieses Ornament besonders gemacht und es ist sicher nicht gedruckt oder mit einer Maschine, sondern ganz mit freier Hand gearbeitet. Die Ornamente sind mit dem Pinsel aus freier Hand aufgetragen, ohne alle Patrone. Der rothe Grund, auf dem das Gold und Silber aufgelegt ist, ist der spätere und nicht jenes Polament, das in den mittelalterlichen Handschriften vorkommt. Die Punkte, welche in den Gold- und Silberornamenten vorkommen, sind mit dem Punzen hineingestochen. Wir geben von diesen Blättern (Fig. 4 und 5) zwei, u. z. *Danari* 6 und *Spada* 7 in verkleinertem Massstabe als Beispiel. Die dunkleren Strichlagen deuten die blaue, die helleren die rothe Farbe an.

Einige Blätter, welche das ehemals Cicognara'sche Spiel ergänzen, sind im Besitze der königlichen Bibliothek in Turin, andere im Besitze des Marchese Durazzo zu Genua. Dieses Spiel wird auch einer französischen Werkstätte zugeschrieben, doch ist es viel wahrscheinlicher, dass dasselbe italienischen Ursprungs ist. Passavant ist geneigt dieses Spiel als eines der ältesten, welche wir kennen, zu bezeichnen, doch dürfte es wahrscheinlicher sein, dass dasselbe erst in das Ende des XV. Jahrhunderts zu setzen ist. Das Spiel selbst findet sich in allen Werken besprochen, welche vom Kartenspiele handeln. Die Figuren zu diesem Tarokspiel sind unbekannt. Passavant[1]) spricht die Vermuthung aus, dass dieselben in den dem Gringouner zugeschriebenen Karten der kaiserlichen Bibliothek zu Paris zu finden sind, doch scheint mir diese Vermuthung gänzlich unbegründet. Es spricht dagegen die verschiedene Grösse, die verschiedene Behandlung des Randes und der verschiedene Styl in der Ornamentik. Die französischen Karten haben eine Höhe von 7 Zoll und eine Breite von 4 Zoll 6 Linien. Die Artaria'schen hingegen eine Breite von 3½ Zoll und eine Höhe von 6 Zoll 4 Linien; auch scheint das Papier ein gänzlich verschiedenes zu sein. Auch die rohere Arbeit, die Passavant mit Recht am Ornamente bemerkt, spricht mehr für italienische als französische Arbeit; gleicherweise auch der Styl der *Spade*, *Bastoni* und *Coppe*.

Der Fund von Gold- und Silber-Gegenständen auf der Puszta Bákod unweit Kolocza in Ungarn.

Von Joseph Arneth.

Die Puszta Bákod erstreckt sich unterhalb Pesth nach Kolocza nächst der Hauptstrasse einerseits bis an das linke Donau-Ufer, an deren erhabenem rechten Ufer der Marktflecken Paks sich zeigt, von der anderen Seite bis an den eine Viertelstunde entlegenen Marktflecken Dunn Pataj; sie nimmt einen Flächenraum von weiter Ausdehnung ein. Diese Niederung, vor nicht langer Zeit noch eine Grassteppe in naturwüchsiger Üppigkeit, unbewohnt und nur in ihrem kleineren Theile dem Pfluge dienstbar, wird seit sechs Jahren durch deren Besitzer Seiner Excellenz Joseph Kunszt, den hochwürdigsten Herrn Erzbischof von Kolocza, in ihrem ganzen Umfange durch rationelle Bewirthschaftung einem sehr erfreulichen Culturzustande zugeführt, und die zum landwirthschaftlichen Betriebe erforderlichen Arbeiter, zu deren Unterstande Wirthschaftsgebäude errichtet wurden, sind bereits so zahlreich, dass für die Heranbildung der Kinder zum Baue einer Schule geschritten werden musste.

Bei Grabung der Fundamente zum Schulgebäude fand man am 22. September 1859 in der Tiefe von 4 Fuss zwei unmittelbar neben einander liegende Menschengerippe, ein kleineres und ein etwas grösseres, beide vermuthlich weiblichen Geschlechtes, mit dem Kopfe gegen Westen, an denen die unten zu beschreibenden Geschmeidestücke von Gold und nebenan ein unzerbrochenes Gefäss von schwarzem Thon sich befanden.

Die durch Unvorsichtigkeit der Arbeiter zerfallenen Gerippe konnten zu keiner näheren Wahrnehmung führen, so wie sich auch keine Spuren ergaben, welche auf das

---

[1]) Cicognara dans ses Mém. pag. 63 fait mention de cartes en relief exécutées en or et en couleurs, d'un travail plus grossier, mais qui sous le rapport du style artistique se rapprochent de celle dont nous venons de parler — es sind dies die siebzehn dem Gringouner zugeschriebenen Karten in der Pariser Bibliothek. — On les croit également de fabrique française. A. a. O. p. 9.

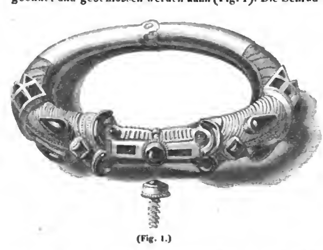
Daseln eines Sarges deuten würden. Die darauf veranlassten Grabungen in nicht weitem Umkreise führten zur Auffindung nur eines von den obigen auf drei Klafter entfernt liegenden dritten Gerippes männlichen Geschlechtes, woran Silbergeschmeide und unter dem Rückgrate einige durchlöcherte Kügelchen vorgefunden wurden.

Diese Fundgegenstände folgen nun hier genau beschrieben und gezeichnet, und am Schlusse derselben werde ich meine Ansicht über das Zeitalter ihrer wahrscheinlichen Verfertigung und die Veranlassung, durch die sie in Vergessenheit kamen, aussprechen.

Beschreibung der Fundgegenstände.

An den beiden weiblichen Gerippen befanden sich folgende Geschmeidestücke:

1. Zwei Armbänder aus Gold, das eine mit einem Längendurchmesser von 2″ 6‴ und einem Breitendurchmesser von 1″ 11‴, ferner einem Gewichte von $22^{22}/_{32}$ Ducaten, das andere mit einem Längendurchmesser von 2″ 4‴ und einem Breitendurchmesser von 1″ 10‴, dann einem Gewichte von $21^{28}/_{32}$ Ducaten. Construction und Verzierung sind bei beiden gleich (Fig. 1). Jedes besteht aus zwei Theilen, die oben 5‴, unten 3‴ Durchmesser haben, oben Drachenköpfe von starrer Arbeit darstellen und mit Gravirung und Granaten in aufgesetzten Hülsen verziert sind. Die Gravirung bezeichnet Flügel (?), Schuppen (?) und Rachen; beide Theile sind an den unteren Enden mit einander in Charnieren beweglich vereinigt; an den oberen Enden tragen sie die Ringe einer ähnlichen Charniere, die mittelst einer kleinen goldenen Schraube geöffnet und geschlossen werden kann (Fig. 1). Die Schrauben sind oben mit Granaten geschmückt, die Windungen sind an den Schraubencylindern angelöthet, die Schraube öffnet man, indem man sie nach rechts dreht.



(Fig. 1.)

2. Eine Halskette $13^1/_2$″ lang, im Gesammtgewichte von $22^{21}/_{32}$ Ducaten (Fig. 2); sie besteht aus 14 dunkelrothen Kugeln, deren Grösse gegen die Mitte zunimmt, an den Enden aber die Grösse von Erbsen übersteigt; die Kugeln sind durch Glieder von Golddrath verbunden, an denen 13 Anhängsel abwechselnd von mondförmiger (7) und herzförmiger (6) Gestalt herabhängen; sie bestehen aus Hülsen von Goldblech, die mit rothem Granat ausgefüllt sind, der Granat ist jedoch ausgefallen. An einem Ende der Kette befinden sich zwei, am anderen eine Hülse aus Goldblech von ovaler Form, mit demselben Steine ausgefüllt; die Schliesse besteht in einem Golddrathhäkchen, welches unter der Hülse des einen Endes befestigt ist und in die erste Hülse des andern Endes eingehängt werden kann.

3. Halskette aus vierfach geflochtenem feinen Golddrath, $13^1/_2$″ lang, im Gesammtgewicht von $11^{12}/_{32}$ Ducaten (Fig. 3). In die Maschen der Kette sind 17 Anhängsel — von denen zwei fehlen — eingehängt; dieselben sind von gleichartigem Aussehen, es besteht jedes aus einer dreieckigen Goldblechhülse mit ähnlichem Steine ausgefüllt wie die Anhängsel der ersten Kette; an diesen Hülsen hängen in Ringelchen Goldstiften von $9^1/_2$—10‴, welche oben und unten mit eingravirten Linien versehen sind. Die beiden Enden der Kette sind in cylinderförmige Goldblechkapseln eingehängt, die mit Öhren versehen sind. Das eigentliche schliessende Glied fehlt.

4. Eine goldene Schnalle 2″ 5‴ lang, im Gesammtgewicht $19^{10}/_{32}$ Ducaten (Fig. 4). Sie ist mit einem massiven Ring und Dorn versehen und leicht beweglich, vermittelst einer gleich massiven Charniere an einer grossen achtmal getheilten Goldblechhülse von länglicher Gestalt angebracht, die mit Granat ausgefüllt ist (von der Füllung sind nur mehr zwei Stücke vorhanden). Die Hülse ist 1″ 4‴ lang, 11‴ breit und mittelst dreier goldener Nieten auf ein Unterlagplättchen aus feinem Goldblech aufgesetzt.

5. Vier Ringe. Sie sind aus Gold und, mit Ausnahme eines einzigen cannelirten, glatt. Die Knöpfe bestehen aus sternförmigen und runden Hülsen, die verschieden eingetheilt und mit ähnlichem Steine ausgefüllt sind. Von den Ringen mit sternförmigen Knöpfen hat der eine im innern Kreise eine Raute; er wiegt $1^9/_{32}$ Ducaten, hat einen Längendurchmesser von 10‴, einen Breitendurchmesser von 7‴ (Fig. 5 *a*); der andere hat im Kreise ein Kreuz, sein Gewicht ist $2^{28}/_{32}$ Ducaten 1 Gran, seine Durchmesser sind 9‴ und 8‴. Von den beiden anderen hat der mit dem runden Knopf und der Kreuztheilung in demselben (Fig. 5 *b*) ein Gewicht von $3^{21}/_{32}$ Ducaten und Durchmesser von 10‴ und $6^1/_2$‴; der letzte endlich mit dem rautenförmigen Knopf und der Cannelure (Fig. 5 *c*) ein Gewicht von $1^{17}/_{32}$ Ducaten und Durchmesser von 9‴ und 8‴.

6. Zwei Ohrringe aus massivem Golddrathe, geöffnet, an dem einen Ende mit einem Gerüste aus Goldblech versehen (Fig. 6), das die Form eines Würfels mit abgestutzten Ecken hat und wohl mit Granat ausgefüllt war; der eine wiegt $2^{21}/_{32}$ Ducaten und hat einen Durchmesser von

1" und 9'''. der andere wiegt $2^{20}/_{32}$ Ducaten und hat einen Durchmesser von 11''' und 9'''.

7. Sechs Glieder einer Kette von gepresstem Gold-

8. Unter diesen Geschmeiden befand sich bei den Gerippen ein schwarzes Thongefäss (Fig. 8), 6" 10''' Höhe und 5" 8''' grösste Weite, mit eingedrückten Wänden; es



(Fig. 3.)

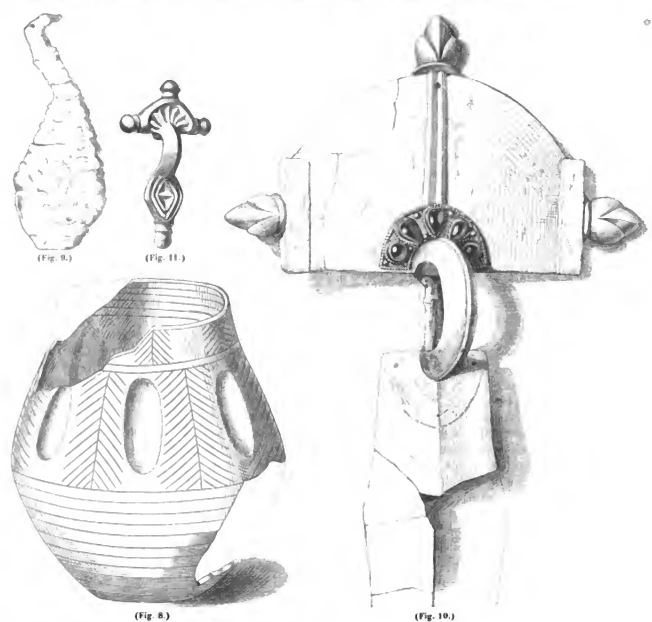
blech, vier runde von 5''' Durchmesser (Fig. 7 *a*) und zwei viereckige mit pyramidaler Erhöhung von $4^1/_2$''' im Quadrat (Fig. 7 *b*); sie wiegen zusammen $^1/_2$ Ducaten.

ist unten mit Ringen, oben und am Rumpfe mit eingeritzten Zweigen ornamentirt, — endlich

9. Bruchstücke stark verrosteten Eisens (Fig. 9).

Bei dem in einer Entfernung von etwa drei Klaftern von den früheren aufgefundenen Gerippe fanden sich folgende Gegenstände:

10. Grosse Kleiderhafte aus Silber (Fig. 10). 16¹⁰/₃₂ Loth schwer, 9" 2"' lang, an dem einen Ende mit einer halbkreisförmigen Platte von 4" 5"' Breite versehen, in mehrere Stücke gebrochen, an der Stelle, wo der



(Fig. 9.) (Fig. 11.) (Fig. 8.) (Fig. 10.)

Bügel der Hafte auf diese Platte angesetzt ist, befindet sich eine halbkreisförmige Verzierung aus Goldblech, angenietet, welche in fünf Hülsen Granaten enthält; wahrscheinlich befand sich eine ähnliche Verzierung am andern Ende des Bügels. Die genannte obere Platte ist in der Mitte und an den Seiten mit Zapfen besetzt.

11. Zwei kleine Haften aus kupferhaltigem Silber, theilweise leicht vergoldet (Fig. 11). Sie sind 1" 9"' lang, oben 1" breit und wiegen ¹²/₁₆ Loth und 5 Gran. An der Rückseite befinden sich cochenillerothe Hexaëder von Rothkupfererzkrystallen.

Ausser diesen Gegenständen wurden noch zwei oben und unten abgeplattete und durchlöcherte Kugeln von blauer Glaspasta mit Durchmessern von 9"' und 8"', und eine gebrochene Bernsteinkugel gefunden.

Kunstarchäologische und historische Erläuterungen.

Zu 1. *a.* Im Einzelnen. Der Hauptbestandtheil der Armbänder ist der Drache, dessen zwei Köpfe durch eine Schraube zusammengehalten werden. Es ist lange gestritten worden, ob es je wirkliche Drachen gegeben habe oder ob diese Thiere blos Hervorbringungen der dichtenden und zeichnenden Einbildungskraft waren, bis Cuvier

bewiesen hat, dass es solche Thiere gegeben habe, welche, wie so viel andere, ausgestorben sind. Ihr wirkliches Aussehen wird, bis nicht ein vollkommenes Skelet derselben aufgefunden wird, immer der Einbildungskraft der Dichter und Künstler überlassen bleiben. Das älteste Buch, das derselben erwähnt, ist die Bibel. Auf griechischen Gefässen sind Drachen abgebildet, entweder von Jason erlegt oder Schrecken und Tod bringend. Apollon, den Drachen Python tödtend, zeigt noch eine der trefflichsten Figuren in der Abtheilung des Vaticans, die wegen der ungemein schönen Aussicht über Rom und dessen Umgebung das Belvedere genannt wird. Wie auf den Armbändern sieht der Drache aus, der auf goldenen barbarischen Münzen und auf jener von Apollonia Mysiae vorkommt, auf der Apollo den Drachen tödtet. Bei den römischen Legionen war das Hauptzeichen der Adler, einzelne Cohorten führten als Feldzeichen Drachen (s. Le Beau, Sur les enseignes, Mémoires d. I. et B. L. XXXV, 303), wie deren ein treffliches im k. k. Münz- und Antiken-Cabinete vorhanden ist. Auf der Trajans-Säule zu Rom, dem lehrreichsten Monumente für Costüme, Gebräuche, militärische Einrichtungen des Alterthums, insbesondere der Trajanischen Zeit, tragen die Dacier als Feldzeichen Drachen auf hohen Stangen, und der römische Imperator Philippus der Araber, der im tausendsten Jahre nach Roms Erbauung in der Weltstadt gebot, schlug auf einige seiner Münzen die Personification der Ruhe TRANQVILLITAS, welche den Drachen in ihrer rechten Hand hält, als Sinnbild, dass Philippus im Jahre 245 nach Christo die Dacier besiegte und dem Reiche völlige Ruhe erkämpft habe, wie 30 Jahre später der Kaiser Tacitus seinen Sieg gegen die Gothen VICTORIAGOTH auf gleiche Art ausdrückte.

In ähnlichem Sinne treten römische Imperatoren auf den Kopf eines Drachen, als des Symbols der barbarischen Völker, die sie bekämpften. Die meisten Imperatoren treten einem Barbaren auf den Nacken, Honorius tritt auf den Löwen, das Symbol von Africa, oder auf jenes des dort besiegten Rebellen Gildo, und Placidius Valentinianus auf den Kopf eines Drachen, als des Symbols der barbarischen, der skythischen, gothischen, hunnischen Völker, oder des von Aëtius in den catalaunischen Feldern besiegten Attila. Beide Kaiser mischen christliche und heidnische Symbole, beide halten das Kreuz in der rechten Hand, in der linken eine auf der Weltkugel stehende ihn krönende Siegesgöttin; Honorius wird noch überdies von einer aus den Wolken ragenden Hand gekrönt. Auch Gallienus und Constantius hatten Drachen sowohl auf Stangen emporgetragen, wie in Fahnen eingewirkt gebraucht, wie seit Trajan die meisten Cohorten den Drachen als Feldzeichen trugen. Es ist also der Drache als das Symbol oder als die Personification der Tod oder Verderben bringenden Gewalt anzusehen. Als solches ist er auch übergegangen in die christliche Symbolik, denn es heisst schon im Psalm XC, 13: „Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem“.

Daher das häufige Erscheinen der Bekämpfung und Überwindung des Drachen nicht nur durch Christus den Herrn, sondern auch durch die Heiligen. Jesus tritt oft auf Monumenten mit einem Fusse auf den Löwen, mit dem anderen auf den Drachen, indess die Schlange und der Basilisk schon getödtet sind; auf den herrlichsten Werken christlicher Kunst bekämpft die Mutter Gottes, der Erzengel Michael, am häufigsten der heil. Georg, dann die heil. Martha, die heil. Margaretha, die Heiligen: Marcellus, Romanus, Samson, Sylvester u. m. a. den Drachen. Der Höllenrachen selbst, der die verschiedenartigsten Stände verschlingt, z. B. auf dem prächtigen Antipendium von Klosterneuburg, erinnert ungemein an den Drachen auf einem griechischen Gefässe, der den Jason verschlingt, so wie die Mutter Gottes auf dem Klosterneuburger Monumente an die mittlere Schicksalsgöttin auf dem Parthenon erinnert. Hohe Kunstwerke haben oft, obschon aus den verschiedensten Jahrhunderten, wie diese etwa 1600 Jahre von einander entfernt, doch unglaublich ähnlichen Ausdruck.

Wie sehr der Drache im Mittelalter das böse Princip bedeute, erhellt insbesondere aus dem Spruche, der auf dem Kreuze des heil. Benedictus und dessen Orden mit den Buchstaben angebracht ist: C.S.S.M.L von oben herab, N.D.S.M.D in der Quere, welches heisst: Crux Sacra Sit Mihi Lux und Non Draco Sit Mihi Dux.

Die Verwendung von Drachen auf Frauenschmuck entspringt aus der Idee der Künstler, die Gegensätze zur Anschauung zu bringen, z. B. die Kämpfe zwischen Menschen und Thieren, die der Griechen mit den Kentauren, oder die Entwickelung der menschlichen Form in beiden Geschlechtern, in den Kämpfen der Griechen mit den Amazonen. Die Drachengestalt auf weiblichem Arme zeigt den auffallendsten Gegensatz, der auf Kunstwerken noch wenig bemerkt worden und vielleicht einzig ist. Schlangen-Armbänder, Armspangen, erscheinen auf griechischen Gefässen häufig, wie überhaupt die weiblichen Gestalten fast alle, insbesondere aber Aphrodite, auf griechischen Gefässen mit Armbändern geschmückt sind, von denen die meisten spiralförmig den Arm einschliessen, einige den Oberarm, einige die Hand nahe über den Knöcheln; die ersteren bezeichnet die reiche griechische Sprache mit περιβραχιόνια (um die Arme), die letzteren mit περικάρπια (um die Knöchel). Wie die Armbänder mit geschnittenen Steinen besetzt waren, sieht man auf griechischen Gefässen; auch die männlichen Götter, so Jupiter auf dem berühmten Gefässe Poniatowski im Vatican mit dem Triptolemus und die Ceres erschienen mit Armbändern. Schöne Arme galten bei den Griechen und Römern hoch; der schöne Sarg in Girgenti und die anmuthsvolle Nymphe im Vatican, irrig von dem Schlangen-Armband, welches sie trägt,

Kleopatra genannt, zeigen ganz tadellose Arme, die in Fülle von den Achseln ausgehend sich immer verjüngend in die schönste Hand mit den schönsten Fingern auslaufen, den Physiognomikern für Zeichen einer edlen Seele geltend. Der Schmuck mit Armbändern war schon in ältesten Zeiten im Oriente sehr hoch angesehen; Sancherib, als Triumphator auf seinem Throne sitzend, trägt breite mit Steinen besetzte Armbänder. Auf den assyrischen Monumenten sind Männer und Frauen mit Armbändern geschmückt. In den Pyramiden von Meroe wurden ungemein geschmackvoll gearbeitete Knöchelbänder von Gold mit Email gefunden und sind in den Museen von London, München, Berlin aufbewahrt. Auf ägyptischen Monumenten erscheinen Götter und Helden mit kostbaren Armbändern. In der alten römischen Geschichte nehmen die Armbänder der Sabiner einen grossen Rang ein; denn als im Kriege der Römer und Sabiner wegen der von jenen geraubten sabinischen Jungfrauen die Tochter des Sp. Tarpeius der römischen Burg vorstand, versprach diese aus Liebe zu den goldenen Armbändern, welche die Sabiner am linken Arme trugen, ihnen die Burg zu öffnen, wenn sie das erhalten würde, was sie am linken Arme tragen; die Sabiner versprachen dies, als sie eingedrungen waren, warfen sie die Schilde, welche sie ebenfalls am linken Arme trugen, auf die Tarpeia, welche sie damit begruben. Ausser den Griechen und Römern findet man von den ältesten Bewohnern Europa's vom äussersten Norden bis an die Donau und Tiber goldene, silberne, bronzene Armbänder.

In der Form des Drachen und seiner Anwendung im IV. Jahrhunderte auf die vorliegenden Schmuckgegenstände gibt sich schon die Ornamentirung auf Bau- und Bildhauerarbeiten des romanischen und insbesondere des longobardischen Styls, wie vom letzteren die schönsten Werke in Cividale in Friaul vorkommen, zu erkennen.

Auf dem in der Puszta Bákod gefundenen Handschmuck ist das äusserst Zweckmässige der Schraube zum Schliessen nicht zu übersehen; eine Schraube erfüllt zuverlässiger die Absicht des Befestigens als jede Feder, die sich so leicht beim Drucke öffnen kann.

Zu 2. Halsschmuck — ὁ ὅρμος, τὸ δέραιον, monile, war bei den Ägyptern, den Griechen und Römern, den Kelten, insbesondere bei den Frauen einer der nothwendigsten Gegenstände des Putzes. Der bei Kolocza gefundene (Fig. 2) besteht aus Granatkugeln und aus je abwechselnd halben Monden und Epheublättern.

Die Halbmonde haben vielleicht Manchen an Türken denken lassen, der halbe Mond ist jedoch schon in den ältesten Zeiten das Zeichen des Orients. Von Phrygien zog durch ganz Klein-Asien der Mondcultus nach Thrazien, Byzanz z. B. hat auf seinen Autonom-Münzen auf der Vorseite den Kopf der Diana, eine Mond-Göttin, auf der Rückseite den Halbmond und Sterne, den die Römer als Zeichen des Orients angenommen haben; auf den Triumphbögen des Titus, des Septimius Severus sind die Monilia, die Brustketten der Pferde, mit dem Halbmonde geschmückt; dies bezeugen die Monilia lunata des Statius. Wie das autonome Byzanz Halbmond und Sterne auf seine Münzen gesetzt, so führte das kaiserlich-römische seit Caligula bis Gallienus oft unter den Vorstellungen auf den Rückseiten seiner Münzen Mond und Sterne; so dass die Türken, als sie in Constantinopel überall den Halbmond erblickten, selbst aus den Ländern des Mondcultus kommend, ihn zu ihrem Emblem annahmen.

Nach Isidorus, Origines und Tertullian waren Halbmonde Schmuck der Frauen, welche sie wie Bullen am Halse hängen hatten; auch Patricier des alten Roms, welche anzeigen wollten, dass sie von den hundert Männern abstammen, die Romulus zuerst in den Senat berufen, liessen auf ihre Schuhe ein C (Centum) in Form eines halben Mondes setzen.

Die Granaten, aus denen die Kugeln des Halsschmuckes bestehen, sind eben so wie die in den Halbmonden und Epheublättern angebrachten, genau untersucht worden; die kaum merkliche Verringerung des specifischen Gewichtes kömmt vermuthlich auf Rechnung der Sprünge in den Kugeln.

Die Epheublätter sind die Zeichen bacchischen Wesens, welches selbst mit dem Mondcultus im nahen Zusammenhange steht. Die beim Todtendienste beschäftigten Frauen haben auf griechischen Gefässen häufig Halsbänder mit Kugeln.

Zu 3. Eine Halskette von der Art, welche die Griechen στρεπτός, zusammengebunden, nannten.

Diese zierliche Art, wie jene mit den Kugeln, kömmt schon auf griechischen Gefässen vor.

Schon aus den vielerlei Namen, welche der Grieche gab — δέραιον, περιδέραιον, ὑποδερίς, δειροπέδη, ὅρμος, ὁρμίσκος, στρεπτός —, die sie aber eigenthümlich bezeichnen und daraus, dass der Römer nur einen Namen — monile — für Halsschmuck der Menschen und Thiere hat, erhellt der ungleich grössere Sprachreichthum der Griechen, wie überhaupt die Römer in den Künsten der Rede, des Schreibens, des Bildens ungemein viel von den Griechen entlehnten.

Zu 4. Schnalle zur Befestigung etwa eines Schwertgürtels. Ähnliche Schnallen aus massivem Golde wurden mehrmals gefunden, z. B. zu Tournai 1653 in dem reichen Funde, der an den Erzherzog Leopold Wilhelm, Gouverneur der Niederlande, kam, dann durch dessen Tod testamentarisch an Kaiser Leopold I. und durch diesen geschenkweise an den damaligen Erzbischof von Mainz, Grafen Schönborn überging, welcher ihn dem König von Frankreich Ludwig XIV. übergab. Dieser grosse Fund wurde, in der Nacht vom 6. auf den 7. November 1831 aus der Bibliothek zu Paris gestohlen; viele Schriftsteller, zuerst Chiflet in Anastasis Childerici regis, Antwerpen 1655, dann Mont-

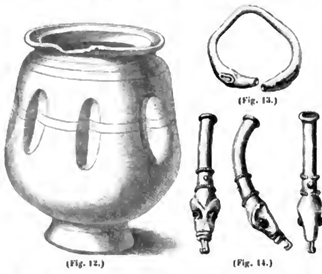
faucon, Monarchie française; Mabillon, Mémoires de l'A. d. B. L. II, und erst jetzt: l'Abbé Cochet, Le tombeau de Childéric. I. Paris 1859, haben ihn beschrieben und mit grosser Gelehrsamkeit und vielen Abbildungen herausgegeben.

Zu 5, *a*, *b*, *c*. Ähnlichen Ringen mit so sinnreichen und geschmackvollen Formen habe ich in den reichsten Sammlungen nicht begegnet, es finden sich solche als Ringe nicht im oben angeführten grossen Funde bei Tournai im Jahre 1653, auch nicht in der reichen Zusammenstellung, welche der gelehrte Mäcen Joseph Mayer in dem schönen Werke: Inventarium Sepulchrale, London 1856, herausgab und dessen Güte ich ein Exemplar verdanke; die Grundformen der Ringe sind ausgedrückt auf einem Brustschmucke vom Funde zu Tournai. — Cochet, Tombeau de Childéric, p. 376.

b ist ein schönes Ohrgehänge, von dem die Steine ausgefallen sind; es sind ähnliche in Alt-Ofen im Jahre 1836, zu Klein-Schelken in Siebenbürgen 1857 gefunden und dem k. k. Cabinete eingeliefert worden.

Zu 7. *a*, *b* sind dünne Goldblättchen, wie zum Aufnähen auf ein Kleid bestimmt.

Zu 8. Ein Gefäss aus schwarzem Thon. Ich würde dasselbe vielleicht nicht des Zeichnens werth gefunden haben, böte es nicht einen sehr merkwürdigen Vergleich mit einem ganz ähnlichen hier abgebildeten (Fig. 12) Ge-



(Fig. 12.) (Fig. 13.) (Fig. 14.)

fässe, welches im Jahre 1812 oberhalb Amstätten in der Öhlinger Schottergrube mit neun Münzen gefunden wurde, worunter die älteste von Constantin dem Grossen und die jüngste von Theodosius dem Grossen herrührt.

Zu 9. Aus den Bruchstücken verrosteten Eisens lässt sich entweder nichts oder allerlei construiren, vielleicht etwas einem Steigbügel oder Hufeisen ähnliches; wenigstens wurde der Gegenstand von einem geschickten Zeichner so aufgefasst, wie die bei Cochet S. 153 gezeichneten Gegenstände, ohne diese gesehen zu haben. Das Vorkommen von Eisen in Gräbern ist sehr selten.

Zu 10. Grosse silberne Fibula von seltener Form, an den obern drei Enden mit Eicheln geziert, der Dorn ist aus Bronze.

Zu 11. Kleine Fibula; ganz ähnliche, nur viel grössere wurden bei Klein-Schelken in Siebenbürgen 1856 und in der Normandie gefunden; letztere sind im Werke vom Abbé Cochet: „Le tombeau de Childéric", I, p. 231 als Fibules franques bezeichnet. Die Kugeln von Glaspasta waren wahrscheinlich Überbleibsel einer Halskette, wie auch die gebrochene Kugel aus Bernstein, der in den meisten Funden vorkömmt, z. B. Glaspasten in Vinkovze in der Militärgränze, in Klein-Schelken, in Hallstatt, wo besonders viele Gegenstände in Bernstein gearbeitet gefunden werden.

Im Allgemeinen, bei Dingen deren Herkunft und das Zeitalter, in dem sie gemacht wurden, unsicher ist, pflege ich mich nach in beiden Richtungen sicheren Monumenten umzusehen, die mit den unbestimmten entweder ganz gleich sind oder doch die grösste Ähnlichkeit haben. Die zahlreichen Monumente in Gold und Silber, welche im k. k. Münz- und Antiken-Cabinete aufbewahrt werden, bieten wie in so vielen Fragen die sichersten historischen Anhaltspunkte.

Aus dem im Jahre 1797 auf dem Maguraberge bei Szilagy-Somlyó in Siebenbürgen gemachten Funde sind drei Stücke besonders erwähnenswerth, welche im nahen Zusammenhange mit dem Funde auf der Puszta Bákod stehen. Es sind diese die goldene Bulle [1]), die genau mit ähnlichen Granaten verziert ist, wie die Drachen-Armbänder, und die Ringe und die massive Goldfibula. Ferner sind im nämlichen Funde noch ein Ring (Fig. 13) und ein Bruchstück einer Armilla (Fig. 14) im nämlichen Systeme, wie die Armillen vom Funde auf der Puszta Bákod entdeckt worden. Das älteste mir bekannte Monument, worauf die Granatenverzierung vorkömmt, ist das grosse Goldmedaillon des Maximianus vom Funde zu Szilagy-Somlyó [2]). Da dieses Medaillon ohne nähere chronologische Bestimmung ist, als in so weit sie vom Namen des damaligen Kaisers abhängt, und da dieser vom Jahre 286—304 regierte, so fällt diese Art des Schmuckes etwa von der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts bis an das Ende des vierten und den Anfang des fünften Jahrhunderts, denn die jüngste Medaille des Fundes zu Somlyó bezieht sich auf Valentinian II., der im Jahre 392 bei Lyon ermordet wurde. Wenn man auch annimmt, dass eine Technik fast an 200 Jahre auf ähnlicher Stufe fortdauert, so sind die Grenzen von 200 Jahren vermuthlich weit genug gezogen, und ich glaube daher den Fund auf der Pusta Bákod ungefähr in das vierte Jahrhundert unserer Zeitrechnung oder in die Zeit des Valentinians und Valens stellen zu können.

[1]) Arneth: Die antiken Gold- und Silbermonumente des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes. Wien 1850. XI. 127, S. 32.

[2]) L. c. S. XV. 44.

Um die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme auch im technischen Wege zu erhärten, habe ich den Vorstand des k. k. Mineralien-Cabinetes, Herrn Dr. Hörnes, ersucht, die Steine auf den Gegenständen dieses Fundes, ferner der Funde von Kebrin in der Unghvárer Gespanschaft und auf dem Maguraberge bei Szilagy-Somlyó in der Härte und dem specifischen Gewichte zu untersuchen, und Herr Dauber, der die Untersuchung machte, fand die Steine an allen diesen Funden gleich; man verglich ihre Härte und ihr specifisches Gewicht mit jenen Steinen, welche 1794 in den Karpathen gefunden und eingeliefert wurden. Das mittlere specifische Gewicht mit sehr geringen Unterschieden ist 4 (gegen Wasser von 18° Réaumür), die Härte 7, der Stein ritzt Quarz, wird von Corund geritzt, und schmilzt vor dem Löthrohre. Die Farbe, Durchsichtigkeit und das specifische Gewicht sind mit obigen in Ober-Ungarn um Schemnitz gefundenen Granaten ganz gleich. Diese sicheren mineralogischen Untersuchungen machen wahrscheinlich, dass alle ähnlichen Arbeiten, bisher grösstentheils für Pasten oder Schmelz gehalten, Stein und zwar Granaten sind.

Das Land zwischen der Donau und Theiss wurde, vermuthlich vor der Völkerwanderung viel bebaut, durch den Sturm derselben verödet, und der Lauf der Jahrhunderte war bisher noch nicht im Stande, diesen fruchtbaren Boden ganz urbar zu machen.

Als im 1000. Jahre nach Erbauung Roms Philippus der Araber, früher Räuberhauptmann, den Thron der Cäsaren einnahm und um den Geburtstag Roms zu feiern, 33 Elephanten, 60 Löwen, 10 Hyänen, 10 Giraffen u. v. a. seltene Thiere im Circus erscheinen liess, sandte er, um sich gegen drohende äussere Feinde zu schützen, den Decius nach Moesien; diesen ernannten die Legionen zum Imperator. Bei Verona kam es zur Schlacht zwischen Decius und Philippus, in welcher der letztere blieb. Sofort wurde Decius auch vom Senate zu Rom als Imperator anerkannt, die Gothen drangen vom schwarzen Meere her über die Donau und siegten in Thracien gegen Decius, der in der Schlacht umkam (251). Nun fingen die barbarischen Völker an, den Limes des römischen Reiches zu umtoben. Im Osten die Gothen und Perser, im Westen die deutschen Stämme, im Innern stritten sich Generale um die oberste Gewalt. Gallus, Hostilianus, Valerianus, Aemilianus nannten sich Imperatoren; letzterer überwand, nachdem er drei Monate herrschte, Valerianus bei Spoleto; Valerian gerieth bald in persische Gefangenschaft, sein schwacher Sohn Gallienus hatte auf kurze Zeit allein den Thron; bald durchbrachen überall barbarische Völker die Grenzen des römischen Reiches, unter denen die Quaden und Sarmaten Pannonien verwüsteten. Nun glich das römische Reich dem wildbewegten Meere, auf welchem bald dieser, bald jener das Steuerruder an sich riss. Jede Kraft, jeder Fehler, beide Geschlechter wetteiferten, wer sich früher den Erfolg sichere. 21 Generale nannten sich in 26 Jahren, von 258—284, manche nur für wenige Tage, Imperatoren. Ingennus war in Moesien, Regalianus in Illyrien, Postumus in Gallien; dieser ermordete den Saloninus, den Sohn des Gallienus und ihn selbst tödteten die Soldaten im eroberten Mainz, weil er es ihnen nicht zur Plünderung preisgab; die Soldaten wählten statt des Postumus den Victorinus und Marius. Dieser wurde schon nach einer Herrschaft von blos zwei Tagen und bald nach ihm auch Victorinus ermordet. Um diese Zeit erhoben sich in Syrien und Ägypten Macrianus, und nachdem dieser von seinem Generale Aemilianus ermordet wurde, war der Mörder des Macrianus von Theodotus, dem General des Gallienus, im Jahre 262 nach Rom gefangen gebracht; Odenath focht für Gallienus glücklich gegen Perser und Rebellen. Odenath, von Gallienus als Mitregent ernannt, wurde von einem seiner Verwandten, dem Maeon, ermordet (267). Da behauptete sich Odenath's Gemahlin Zenobia in Palmyra, und weil Claudius, der nach der Ermordung des Gallienus, an der er mitschuldig war, zum Imperator (268) ausgerufen, deren Mitregentschaft nicht anerkannte, trennte sie sich von der römischen Herrschaft und behauptete mit ihren Waffen Syrien und Ägypten; indess zog Claudius gegen die Gothen, die zahllos bei Thessalonica gelandet waren und schlug sie im Haemusgebirge; er erlag der Pest in Syrmien (270). Ihm folgte der in Syrmien oder in der Nachbarschaft geborne Aurelian, von den Soldaten zum Imperator ausgerufen und als solcher vom Senate bestätiget; er jagte bald die Gothen über die Donau zurück und gab ihnen Dacien auf deren linkem Ufer Preis, war in Vindelicien Sieger über die Alemanen im Jahre 270, 272 und 273, über Zenobia in Syrien, zerstörte Palmyra und nahm die beiden Tetricus gefangen, welche er sammt Zenobia mit auf den Rücken gebundenen Händen in Rom im Triumphe aufführte; aber auch er wurde in der Nähe von Byzanz (274) ermordet. Die Soldaten, reuig über den Mord eines der ausgezeichnetesten Imperatoren, erbaten sich vom Senate einen neuen; sechs Monate währte das Interregnum, bis Tacitus gewählt war; auch dieser kämpfte glücklich gegen die Gothen. Nachdem Tacitus nach nur sechsmonatlicher Regierung gestorben, griff dessen Bruder Florianus nach der obersten Gewalt; die syrischen Legionen riefen den in Sirmium gebornen Probus zum Imperator aus; bei Tarsus fiel Florianus durch die Hände seiner Soldaten (276). Probus' Ruhm war im ganzen römischen Reiche ausgebreitet, die Barbaren vertrieb er aus demselben, und ihnen die Möglichkeit zu erschweren, wieder zu kommen, zog er die grosse Mauer vom Rhein bis an die Donau; die Soldaten wollte er zu nützlichen Bürgern umschaffen, machte mit ihnen viele Länder urbar, bepflanzte manchen Berg mit Reben, liess zur Austrocknung der Sümpfe Canäle ziehen. Die Soldaten, dieser Arbeit überdrüssig, erschlugen ihren ruhmvollen Herrscher bei seiner Geburtsstadt Sirmium (282) und riefen den Hauptmann der Leibwache, Carus, zum Imperator aus; dieser ernannte

seine zwei Söhne, Carinus und Numerianus, zu Cäsaren. Nachdem Carus die Sarmaten aus Illyrien vertrieben und mitten in seinen Siegen gegen die Perser vom Blitze, bald darauf Numerian von seinen Soldaten getödtet worden war, und später auch Carinus bei Viminatium gleiches Schicksal erfahren hatte, wurde Diocletian, zu Chalcedon zum Imperator ausgerufen, Alleinherrscher (285). Diocletian, obschon nur von Sclaven geboren, hatte einen feinen gebildeten Geist; er sah ein, dass er allein nicht im Stande sein würde das römische Reich gegen die dasselbe auf allen Seiten anfallenden Barbaren zu vertheidigen, und wählte zum Mitregenten den schlachtenkundigen, bei Sirmium geborenen Valerius Maximian. Diocletian wählte Nicomedien, Maximian Mailand zur Residenz; Diocletian nannte sich Jovius, den Maximian Herculius, hierdurch ihr Verhältniss zu einander andeutend; beide wählten sich auch noch Stellvertreter, Cäsares, Diocletian den Galerius, um die Donauländer zu vertheidigen; sofort wurden die Barbaren gedemüthigt, Wälder ausgerodet, Sümpfe zwischen Pressburg und Tyrnau ausgetrocknet. Nach zwanzig Jahren legte Diocletian seine Regierung freiwillig nieder und zog sich ins Privatleben zurück, wozu er auch seinen Mitregenten Maximian vermochte. Constantius und Galerius Maximianus wurden Auguste, nachdem vorher Diocletian den Severus und Maximian den Maximinus Daza zu Cäsaren ernannt hatten. In England riefen die Soldaten den durch Maximian übergangenen ältesten Sohn des Constantius, den Constantin, zum Imperator aus. Nachdem Constantin den Sohn des Maximian, seinen Schwager Maxentius, zuerst bei Turin, dann bei Verona besiegt und an der Milvischen Brücke getödtet hatte, bekannte er sich öffentlich zum Christenthume, beschützte überall die Christen, erhielt durch seinen Sieg am Einflusse der Drau in die Donau zu Gallien, Italien, Africa, auch Pannonien, Illyrien, Griechenland und war 325 Alleinherrscher, erbaute Constantinopel und weihte es 330, ein Zeichen, wie sehr er die Donauländer für die Dauer des römischen Reiches für wichtig hielt. An einem der schönsten Punkte der Welt stieg die neue Stadt wunderbar schnell empor, mit Kunstwerken von Griechenland und Rom herrlich geschmückt. Im Jahre 334 war Constantinopel voll prächtiger neuer Gebäude, die Getreideflotte von Ägypten statt nach Rom nach Constantinopel zu gehen beordert. 335 hatte Constantin den unglücklichen Gedanken, das unermessliche Reich zwischen seinen drei Söhnen und zwei Neffen zu theilen. Nach Constantin's Tode, 337, 22. Mai, liessen seine drei Söhne ihre zwei Neffen tödten und nahmen bei ihrer Zusammenkunft in Pannonien eine neue Theilung vor. Der ältere Sohn Constantinus II. fiel in der Schlacht bei Aquileia (340) gegen die Feldherren seines jüngsten Bruders Constans; dieser wurde 350 am Fusse der Pyrenäen getödtet, so dass Constantin's Sohn, Constantius II., Herr des römischen Reiches wurde; er zwang bald den bei Sirmium ausgerufenen Vetranio der Gewalt zu entsagen, die er sich 10 Monate angemasst hatte. Constantius fühlte sich allein nicht gewachsen, das Reich zu regieren und ernannte den Constantius Gallus zum Mitregenten, und nachdem er diesen wegen seiner Rohheit in Pettau hatte entsetzen und in Istrien tödten lassen (354), dessen Bruder Julianus. Constantin, sich zum Kriege gegen die Perser rüstend, forderte die in Gallien stehenden Legionen zur Verstärkung; diese erhoben in Paris Julian auf dem Schilde, zeigten ihn als Imperator allem Volke 360 im März. Constantius ermahnte ihn, keinen Bürgerkrieg zu erregen; da Julian jedoch diesen Ermahnungen nicht Folge leistete, sondern sich gegen Constantius zum Kriege rüstete, fuhr er die Donau herunter, empfing Deputationen von Städten des rechten Ufers, die einen gewissen Wohlstand verriethen, indess ungeheure Gestalten der Bewohner des linken Ufers, wenig gekleidet, schlecht genährt, die Pracht des römischen Herrschers anstaunend, sich auf die Knie niederwarfen; er wollte seine Truppen in Serbien vereinen; als er hörte, Constantin sei in Cilicien gestorben, ging er nach Constantinopel und erliess seine Decrete in der Stadt des grossen Constantin gegen das Christenthum, nahm den Krieg gegen die Perser wieder auf, in dem sein Heer vom Klima aufgerieben, er selbst im 32. Jahre durch den Pfeil eines Persers getödtet wurde (25. Juni 363). Sogleich wurde der in Pannonien geborne Jovian zum Imperator ausgerufen, und nachdem Jovian nach einer achtmonatlichen Regierung in seinem Zimmer, nur 32 Jahre alt, todt gefunden worden war, rief das Heer der Pannonier Valentinian zu Nicaea (364) zum Kaiser aus; er nahm sogleich seinen Bruder Valens zum Mitregenten an; Valentinian starb zu Bregetio — Szöny — in Ungarn (375) am Schlage, weil er sich gegen die Quaden sehr erzürnte.

Valens war im Oriente, als er den Tod seines Bruders hörte. Da geschah es, dass die Hunnen am mäotischen See auf die Gothen vordrangen, diese auf Thracien; Valens verliess Syrien, zog gegen die Gothen, bot ihnen ohne seinen Neffen Gratian, der ihm mit den Völkern des Occidents Hülfe bringen wollte, die Schlacht bei Adrianopel, in der er Sieg und Leben verlor (378, 9. August). Gratian, seinem Oheim zu Hülfe eilend, fand ihn schon todt; sogleich rief dieser den Spanier Theodosius zu sich, ernannte ihn 379 zum Augustus und vertraute ihm den Orient. Gratian wurde bei Lyon von den Seinigen, 24 Jahre alt, getödtet (383). Valentinian II., bei Acincum in Pannonien geboren, wurde bei Vienne in Gallien von Arbogast ermordet (392). Der von Gratianus aus Spanien gerufene Theodosius war nach Syrmien geeilt und schlug die Barbaren; sie, von seiner Tapferkeit erschreckt, liessen ihm sagen, so lange er herrsche, werden sie niemand anderem gehorchen, ihre Fürsten, wie Athanasius, gingen nach Constantinopel und verehrten den Theodosius wie den Stellvertreter der Gottheit [1].

[1] Die bei einem dieser Besuche dem Theodosius zu Ehren errichtete Säule steht noch im Palaste der Sultane, die Statue fehlt.

Nach dem Tode Gratian's ernannte Theodosius seinen Sohn Arcadius und nach dem Tode Valentinian's II. dessen Sohn Honorius zu Augusten. Der edle und grosse Theodosius, der allein die Reichsgrenze schirmte und die Barbaren über den Rhein und der Donau festhielt, endete seine irdische Laufbahn im 50. Jahre zu Mailand im Jänner des Jahres 395, und mit dem Tode dieses Mannes waren die Thore des römischen Reiches weit offen, in die sich Barbaren ohne Zahl und Namen unabsehbar hineinstürzten. Noch im Todesjahre des Theodosius war der Brand von Thracien, Macedonien, Thessalien, des Peloponnesos und Lacedämons, von den Gothen angezündet, die furchtbare Fackel, bei deren Leuchten alle Welt sah, dass Theodosius nicht mehr am Leben. Theodosius hatte seinem 17jährigen Sohn Arcadius den habsüchtigen eitlen Rufinus und dem achtjährigen Honorius den tapfern Vandalen Stilicho an die Seite gegeben. Rufinus rief die Gothen ins Reich, und als er auf Stilicho's Betreiben ermordet war, wurde auf des Eutropius Rath der Gothe Alarich mit dem Commando der orientalischen Truppen bekleidet und setzte sich in Illyrien fest; nun galt es zwischen Stilicho und Alarich den Kampf um Rom. Stilicho in Africa, in Gallien siegreich, war es nicht minder gegen Alarich, schloss jedoch mit diesem Freundschaft, um sich gegen die übrigen Feinde behaupten zu können; dies verdross den Sarus, den Führer der Gothen im Heere des Honorius, und Stilicho wurde zu Ravenna 408 ermordet; nun konnte Alarich nichts aufhalten und Rom wurde im Jahre 410 von den Gothen erstürmt, seine herrlichen Werke in Trümmer geworfen, 1164 Jahre nach seiner Erbauung; in Constantinopel hatte Arcadius sein schwaches Leben 408 geendet, sein siebenjähriger Sohn Theodosius II. war sein Nachfolger.

Das durch einen Barbaren eroberte Rom, die Herrschaft eines Kindes in Constantinopel gaben das Zeichen zum Aufbruche aller Nationen von den eisigen Steppen Sibiriens, vom Nordmeere, vom Pontus Euxinus bis an die nebelbedeckten Berge Schottlands. Österreich liegt fast in der Mitte dieser Länder, es war die Strasse zu einem der Hauptsitze der römischen Macht, von der die Welt so lange beherrscht wurde; dieser hatte Reichthum, Pracht genug in der mehr als 1000jährigen Herrschaft zusammengerafft, um der Strebepunkt der Barbaren zu werden. Die Eroberung Roms durch Alarich war die Losung zum ungeheuer furchtbaren Aufbruch von allen Völkern, die durch einander stürmten von Asien bis an das atlantische Meer. Rom gab Pannonien, Noricum, Rhaetien auf.

An der Theiss bei Tokay, am Auslaufe der Karpathen, auf einem der Hauptverbindungspunkte zwischen Ost und West, lagerten die Hunnen. Attila führte sie. Mit 700,000 Mann zog er aus, alle unter ihm, jeder einzelne Stamm unter seinem Fürsten, alle Fürsten zitterten vor Attila. Priscus schildert die Hofhaltung dieses Heerführers, wie er Sirmien zerstört, wie sein Architekt von den Ruinen dieser Stadt die Steine zum Baue der Bäder genommen habe, die allein aus Stein errichtet wurden, da alles übrige von Holz war. Die Gesandtschaftsreise des Maximinus und Priscus, über die Letzterer berichtete, gehört zu den lehrreichsten Actenstücken, die den Unterschied zwischen einem sinkenden Staat, einem schwachen Monarchen und einem starken Heerführer, dessen Macht aber nur auf den Soldaten ruht, deutlich zeigen und den Beweis liefern, dass beiden keine lange Dauer bevorsteht. Es ist hier nicht der Ort von den 70 durch Attila besonders zwischen der Donau und Constantinopel, zwischen Rom und Ofen — Acincum — zerstörten Städten zu reden, wie er bald den Osten, die damals zu Constantinopel noch bestehende Macht, bald den Westen bedrohte, oder davon zu sprechen, wie Attila die Geburtsstadt des grossen Constantin Naissus — Nissa — in Thracien von der Erde vertilgte, noch wie er auf den Feldern von Chalons durch Aëtius besser geführte Waffen in einer ungeheuren Schlacht, in der über 160,000 Mann gefallen sein sollen, besiegt wurde. Im Jahre 452 eroberte Attila Aquileia [1]) und gab hierdurch Veranlassung zur Gründung von Venedig; vor Leo's Bitten, von einer drohenden Belagerung Roms abzustehen, zog er sich zurück, hoffend, neue Kräfte zu sammeln, um an den Alanen, welche an der Loire sassen und den Römern in der Schlacht bei Chalons Hülfe geleistet hatten, Rache zu nehmen. Auch hierin nicht glücklich, zog er sich über die Donau mit dem Gedanken zurück, bald den Osten, bald den Westen mit seinen kriegerischen Horden zu überschwemmen, als ein Blutsturz diesem so unglaublich bewegten Leben ein Ende machte und die Welt von dieser Geissel Gottes befreite (454).

Es schien mir nothwendig, diese historische Skizze zu entwerfen, um wahrscheinlich zu machen, wann die gefundenen Geschmeide gemacht worden sein dürften; wie ich glaube, um die Zeiten Valentinians und Valens, und warum die Gräber dieser wohlhabenden Personen dermassen in Vergessenheit kamen, dass ihre Körper und der ihnen beigegebene Schmuck erst jetzt aufgefunden wurden. Ich vermuthe nämlich, dass Attila das Land zwischen der Donau und Theiss vielleicht schon auf seinem Zuge nach Sirmien in dem Jahre 442 dermassen verheerte, dass die Wohnungen dem Erdboden gleich gemacht und die Gräber vergessen wurden; es geht dies aus seinem ganzen Verfahren hervor, denn er sagte zu den Gesandten des Theodosius: „welche Stadt im ganzen weiten Umfange des

---

[1]) Es bleibt unbegreiflich, wie in Ungarn und Siebenbürgen, die äusserst geschmacklosen Medaillen, auf deren Vorseite ein menschliches Brustbild mit Hammer und Umschrift: ATILLA FLAGELLVM DEI oder ATTILA REX, auf der Rückseite: AQVILEIA, elende Machwerke des XVI. oder XVII. Jahrhunderts in Italien noch Käufer finden, die sie hoch in Ehren halten, obwohl weder die Physiognomie des gefürchteten Hunnenführers noch das Costüme geschichtsgetreu sind.

römischen Reiches kann Sicherheit, Unbezwinglichkeit, selbst Dasein hoffen, wenn es mir gefällt, sie von der Erde zu vertilgen?"

Dass an der Donau während der Herrschaft der Römer bedeutende Männer geboren wurden, von denen mehrere zur obersten Gewalt gelangten, zeigen die oben angeführten Kaiser, welche Schätze da bestanden haben mögen, beweisen die Funde an Gold- und Silbergegenständen, die am Rande der Karpathen bis an deren Ausläufer in der Krasnaer Gespanschaft, am Laufe der Theiss in der Torontaler Gespanschaft gemacht wurden, von denen ich alle mir bekannt gewordenen in einem Werke: „Die Gold- und Silbermonumente des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes, Wien 1850 mit XLI Tafeln, Fol.," veröffentlicht habe. Die um Kolocza gefundenen Schmuckgegenstände gehören zu den merkwürdigeren ihrer Art.

Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien.

Von W. Lübke.

Vorbemerkung.

Im Spätsommer 1858 war es mir vergönnt eine längst beabsichtigte und immer wieder verschobene Reise nach Italien anzutreten und fast ein Jahr lang in den verschiedenen Theilen des kunstgesegneten schönen Landes zu verweilen. Mancher günstige Umstand kam mir zu Statten und förderte meine Studien: eine seltene und andauernde Gunst des Wetters und angenehme, gleichgesinnte Reisegefährten, wodurch manche sonst dem Einzelnen fast unmögliche Unternehmung durchführbar wurde. Am höchsten freilich schätzte ich das Glück, welches mir für den Anfang der Reise, für die Streifzüge durch die Lombardie gestattete, meinem hochverehrten Freunde C. Schnaase mich anzuschliessen und so an der Seite des feinsten und geistvollsten Forschers meine ersten Schritte im gelobten Lande der Kunst zu thun. Wenn ich mir nun erlaube, meine Beobachtungen über mittelalterliche Denkmale Italiens im Folgenden mitzutheilen, so geschieht dies nur insofern, als ich über minder Bekanntes oder nicht genügend Erkanntes nach genauerer Betrachtung wesentlich neue Aufschlüsse oder doch eine selbstständige Auffassung bieten kann. Da meine Mittheilungen sich überwiegend auf architektonischem Felde bewegen werden, so halte ich's für angemessen, sie mit Zeichnungen nach den von mir gemachten Aufnahmen oder Skizzen zu illustriren. So zahlreiche malerische Abbildungen der italienischen Monumente wir auch besitzen, so fühlbar ist der Mangel an eigentlich architektonischen Darstellungen. Allerdings vermag auch ich keine annähernd erschöpfenden Aufnahmen darzubieten, da Zeit und Mittel nicht dazu hinreichten. Allein ich habe doch meinen Blick auf das Wesentliche, Charakteristische gerichtet und in den Grundrissen, Durchschnitten u. s. w. die allgemeinen Verhältnisse, in den Details die specielle Ausbildung der Glieder, letztere meist nach genauen Messungen, dargestellt. Gerade solcher Beobachtungen bedarf es bei den Denkmalen Italiens noch fast durchgängig, um die selbstständige Raumbehandlung und Gliederbildung der dortigen mittelalterlichen Architectur nach ihren inneren Gesetzen und ihrem Zusammenhang schärfer zu erkennen. Nur durch eine solche Betrachtung wird man die hohen Verdienste selbst der italienischen Gothik zu würdigen im Stande sein, die freilich so wenig wie der Charakter des südlichen Volkes mit nordischem Massstabe gemessen sein will, in ihrer Weise aber mit freiem Preisgeben der strengeren Principien des gothischen Styles Wirkungen erreicht, die unsere volle Beachtung verdienen, ja von denen aus auf das charakteristische Wesen unserer cisalpinischen Architectur lebhafte Streiflichter zurückfallen. Da für die nähere Erörterung dieser Verhältnisse, wie gesagt, das speciellere Material noch sehr mangelt, so wird man einen, wenn auch bescheidenen Beitrag zur Ausfüllung dieser Lücke hoffentlich nicht ungünstig aufnehmen.

I.

Von München bis Mailand.

In München, wo unsere Reisegesellschaft sich sammelte, waren damals gerade die glänzendsten Tage der deutschen historischen Kunstaustellung. Ich blieb eine Woche, um einen Überblick über ihre reichen Schätze zu gewinnen, um mich abermals an den edlen Monumenten zu erfreuen, die König Ludwig seiner Hauptstadt gestiftet, und deren bleibendes Verdienst immer heller hervortritt. Doch nicht von diesen grossartigen Werken will ich sprechen, sondern mit einigen Worten auf die mittelalterlichen Denkmale der Stadt hinweisen, die ich diesmal zum ersten Mal aufzusuchen Gelegenheit fand. Neben der allbekannten Frauenkirche, mit deren kolossaler Anlage man gerade eine purificirende Restauration begann, finden sich noch mehrere andere Kirchen des Mittelalters, die wohl der Beachtung werth sind. So St. Peter, die älteste Pfarrei der Stadt, deren Thurm noch die Rundbogenfriese der romanischen Epoche zeigt. Der ganze Bau bewahrt noch die Form einer mittelalterlichen Gewölbkirche, aber die Renaissance hat die alten Dispositionen eines hohen Mittelschiffes mit niedrigen Abseiten mit ihren Details bekleidet, ohne die glückliche Innenwirkung dadurch zu beeinträchtigen. Noch entschiedener ist dies bei der Augustinerkirche geschehen, die, in der Nähe der kolossalen St. Michaels-Hofkirche gelegen, jetzt leider als Mauthgebäude dient. Sie hat sogar noch die gothischen Kreuzgewölbe sowohl in dem hohen Mittelschiffe wie in den niedrigen

Abseiten, aber durchweg in reichster Weise mit den zierlichsten Decorationsformen der Renaissance verkleidet. Auch die Pfeiler sammt den Gewölbdiensten sind durch Pilasterordnungen charakteristisch verwandelt, und die Oberwände des Hauptschiffs mit feinen Reliefs bedeckt. Trotz alledem macht das Innere einen ungemein noblen, freien, eleganten Eindruck. Endlich ist an der hl. Geist-Kirche, nächst St. Peter gelegen, sogar die gothische Hallenanlage zum Renaissanceausdruck gekommen, wobei nur zu bedauern, dass die weit vorspringenden Gesimse mit ihren Verkröpfungen den Pfeilern eine zu schwere, massige Wirkung geben und die Gewölblinien störend überschneiden. Sonst muss man gestehen, selten in der Zopfzeit, die wie jede von frischer schöpferischer Kraft erfüllte Zeit rücksichtslos mit der Vergangenheit umzugehen pflegte, einen solchen Respect vor den Werken einer früheren Epoche zu finden. Wir heut zu Tage haben den ausgebildeten historischen Sinn, der jedem charakteristischen Monumente früherer Perioden sein Recht zu wahren sucht, und nachdem der civilisirte Vandalismus lange an unsern Denkmälern gewüthet hat, sind wir jetzt um so eifriger in Schätzung und Schützung des noch Vorhandenen. Nur die Monumente der „Zopfzeit" sind ausgenommen, unsere Antiquare forciren sich in einem grimmigen Verfolgungsfanatismus hierin und erklären alle diese Denkmale für vogelfrei. Man hat schon rüstig angefangen alle diese Zeugnisse eines antikisirenden Geschmacks aus unseren gothischen Kirchen herauszuwerfen, und in kurzer Zeit, wenn das so fortgeht, dürften die mächtigen Pfarr- und Stiftskirchen ganz kahl dastehen. Dieser Eifer ist mehr als bedenklich, weil er zumeist von Leuten ausgeht, die weder im Stande sind in den angefeindeten Werken das Gute von dem künstlerisch Werthlosen zu sondern, noch die Absicht haben ehrwürdige Monumente des frommen Sinnes unserer Vorfahren, wenn er sich in den Formen der Renaissance ausgesprochen hat, zu respectiren. So fürchte ich auch, dass man die ehemals gerade durch diese Werke so malerische und ehrwürdige Frauenkirche zu München durch das puristische Wüthen arg geschädigt habe.

Waren wir in München noch umgeben von deutschen Architecturtendenzen, so begrüsste uns in Chur zuerst ein Anhauch italienischer Bauweise. Der Dom, auf dessen interessante Anlage und alterthümliche Kunstschätze zuerst hingewiesen zu haben das Verdienst der antiquarischen Gesellschaft in Zürich ist [1]), bezeugt in wesentlichen Theilen seiner Anlage und in gewissen Details genügsam die Nähe Italiens. Vorzüglich ist es die Anordnung der Krypta, die nach dem in Italien öfter vorkommenden Brauche in gleicher Höhe mit dem Fussboden der Kirche angelegt ist, so dass also der Chor als ein beträchtlich auf Stufen erhöhter Einbau sich darstellt. So zeigen es u. a. der Dom von Modena und S. Miniato bei Florenz, und in Deutschland ahmt die schöne alte Basilica zu Jerichow diese Anordnung in grossartigem Sinne nach.

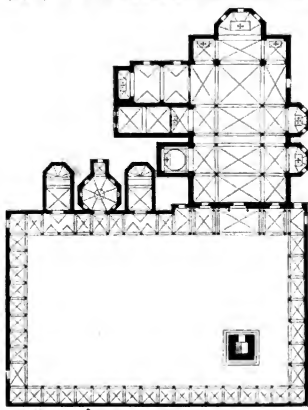


(Fig. 1.)

Der erste italienische Ort, den wir erreichten, Chiavenna, gab uns sogleich den vollen Eindruck des Südens. Seine Hauptpfarrkirche S. Lorenzo (Fig. 1) hat einen mit Säulenhallen umzogenen Vorhof, dessen Ausdehnung die der Kirche übertrifft, und dessen Anlage sammt dem freistehenden Glockenthurme eine der anziehendsten Bau-

[1]) Vgl. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band XI, Heft 7. Beschreibung der Domkirche von Chur. Zürich 1857. Mit 14 lith. Tafeln. 4°.

gruppen dieser Art ausmacht. Die Kunstformen der Halle weisen zwar auf die Frühepoche der Renaissance, auch das Innere der Kirche hat einen gleichzeitigen Umbau erfahren, denn die Säulen drinnen und draussen befolgen die einfache dorische Ordnung, wie sie bei den Römern und somit auch in der Renaissance umgebildet wurden; auch findet sich am Giebel eine Jahreszahl MDXXXVIII, welche darauf hinzudeuten scheint, dass dieser Umbau im Jahr 1538 beendet worden. Allein wie schon der Rundbogenfries am Giebel verräth, und wie mehr noch aus der Disposition des Gebäudes hervorleuchtet, hat man sich der Anlage eines mittelalterlichen Baues angeschlossen, dessen Umfassungsmauern selbst, allem Anschein nach, beibehalten wurden (Fig. 2). Wir haben demnach eine kleine Basilica, deren



Masstab 30' = 1''. (Fig. 2.)

erhöhtes Mittelschiff an den Abseiten durch Säulen auf Postamenten getrennt wird. Der polygone Apsidenbau und die dem Chor angehörenden kräftigen Pfeiler mögen ebenfalls noch vom älteren Werke herrühren; auch die Unregelmässigkeiten in den Intervallen der Stützen lassen sich zum Theil daraus erklären, dass man sich den vorhandenen Dispositionen anzubequemen hatte. Bei alledem wusste man indess einen gewissen rhythmischen Wechsel in der Säulenstellung zu erzielen, der zu dem schönen und feierlichen Eindruck des Innern erheblich beiträgt. Hier wie oftmals noch später habe ich die Beobachtung gemacht, wie wenig die Detailformen der Renaissance in einem kirchlichen Bauwerke stören, wenn nur die Disposition im Ganzen und die Art der Raumdeckung ein mittelalterliches Princip festhält. Erst wo die schwere antike Tonnenwölbung und die Kuppel zur Herrschaft gelangen, kommt bei aller oft preiswürdigen Schönheit des Raumes kein eigentlich kirchlicher Eindruck mehr zu Stande. Italien bietet aber so manche lehrreiche Beispiele einer Verbindung beider Bausysteme aus jener Epoche des Überganges, welche der schulmässig ausgebildeten Renaissance vorausgeht, so dass eine genauere Betrachtung dieser Gattung von kirchlichen Gebäuden manches erspriessliche Resultat gewähren dürfte.

Ob das Atrium mit seinen Säulenhallen ebenfalls einer älteren Anlage nachgebildet sei, muss dahingestellt bleiben, falls sich nicht historische Documente darüber finden. Wenn aber ein älteres Atrium vorhanden ist, so wird es schwerlich die Ausdehnung des jetzigen gehabt haben. Die Art, wie indess die höhere und geräumigere Säulenvorhalle der Kirche, wie ferner die zu letzterer gehörenden Capellen und das Baptisterium durch die Säulenhallen des Atriums aufgenommen und verbunden werden, kundet immerhin noch einen Funken von jener künstlerischen Naivetät, welche das Mittelalter in so hohem Masse besass, und deren Walten namentlich auch in Italien den Monumenten einen so frischen anmuthigen Ausdruck verschafft. Dass der Glockenthurm, bei scheinbar willkürlicher Anordnung, doch die Längenaxe der Kirche einhält, erkennt man bald. Seine Form ist übrigens einfach, ohne charakteristisch stylvolle Gliederung. Von den drei kleinen Anbauten des Atriums ist der mittlere das Baptisterium, die beiden anderen dienen als Todtencapellen und sind nach der Sitte des Landes ganz mit menschlichen Gebeinen decorirt.

Des Baptisteriums ist bereits mehrmals anderweitig Erwähnung geschehen, ohne dass dabei genauere Mittheilungen über seine Beschaffenheit gemacht worden wären. Blos seinen Namen gibt Eitelberger [1]), während Burckhardt [2]) es „ein für uralt geltendes, überweisstes Achteck" nennt. Der kleine Bau ist allerdings ein regelmässiges Achteck von 28' 6" Durchmesser im Lichten [3]), an das sich ein quadratischer Altarraum schliesst. Pilaster und Wandbögen gliedern den kleinen Bau, der an einer achteckigen Kuppel über einem Gesimse bedeckt wird. Jede Wandfläche ist durch eine Nische belebt, und zwar abwechselnd einmal durch eine im Halbkreis vertiefte, einmal durch eine rechteckig angelegte, doch sind letztere tiefer als erstere. Die Kuppel hat viereckige Seitenfenster. In der ganzen Anlage, Gliederung und Formbildung ist keine Spur von Alterthum zu entdecken; vielmehr sind alle Details in gutem einfachem Renaissancestyl behandelt. Ob dennoch das Mauerwerk vielleicht alte Reste birgt, lässt sich

[1]) Mittheilungen, Jahrgang I, S. 76, Anmerkung 2.

[2]) Cicerone S. 91 d.

[3]) Alle Massangaben sind in rheinischen Fussmass ausgedrückt. Wir haben hier also im Kleinen eine Nachbildung des Baptisteriums zu Florenz, dessen Hauptraum und Chornische dieselbe Gestalt zeigen.

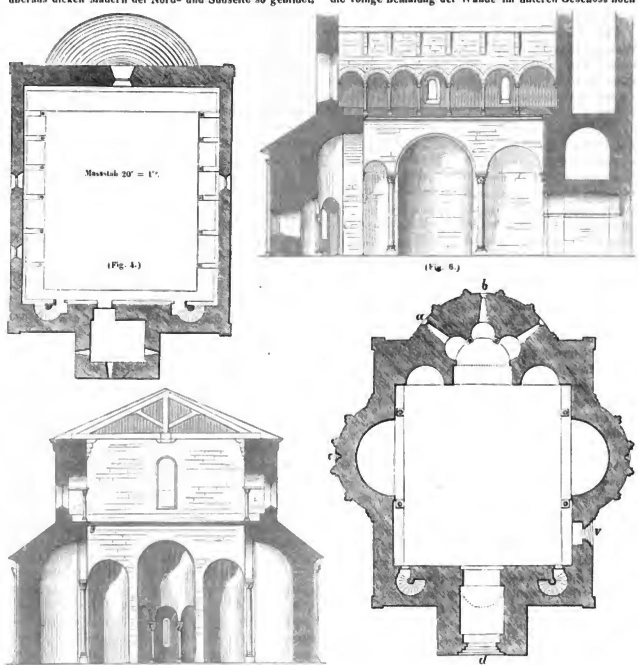
wegen der Tünche nicht ermitteln. Von dem interessanten alten Taufsteine jedoch, der ein sicherer Rest vom Ende der romanischen Epoche ist, und der seinen Platz inmitten des kleinen Baues behauptet, hat Schnaase bereits in diesen Blättern berichtet. Ebenso von dem prächtigen alten Buchdeckel, den die Saristei aufbewahrt [1]).

Wie viel Interessantes man noch auf Schritt und Tritt selbst im vielbereisten Italien finden kann, sobald man nur um ein Weniges vom dem allgemeinen Geleise der Touristen abweicht, sollte uns gleich am Comer See klar werden. Der Strom der Fremden, der seine schönen Ufer des Naturgenusses wegen besucht, strebt meistens dem untern Theile zu, wo sich der See in seine beiden Zungen scheidet und allerdings den höchsten Punkt landschaftlichen Reizes erreicht. Wir hatten aber beim Vorüberfahren vom Dampfschiff aus eine kleine zierliche romanische Kirche bei Gravedona liegen sehen, obendrein die erste, die uns in durchgeführter Marmorbekleidung entgegentrat, und nun ruhten wir nicht, bis wir dem weder in Förster's Reisewerk noch in irgend einem kunstgeschichtlichen Handbuch erwähnten, hochromantisch gelegenen Ort unsern Besuch gemacht hatten. Und als wir erst seinen Reichthum an mittelalterlichen Kunstwerken entdeckten, kehrten wir nicht allein nochmals für einen ganzen Tag dahin zurück, sondern ich nahm mir selbst zu einer genauen Aufnahme der zuerst erblickten Kirche die Zeit. Obwohl nun inzwischen Eitelberger in diesen Blättern [2]) nach Zeichnungen des Ingenieurs Zuccati zu Mailand bereits einen Bericht über dieselbe Kirche gegeben hat, so sehe ich mich doch veranlasst einige ergänzende Darstellungen zu liefern und zugleich einige Bemerkungen über den Bau anzuknüpfen, da der geehrte frühere Berichterstatter vermuthlich das interessante Bauwerk selber nicht betreten hat. Er würde sonst nicht allein über den höchst merkwürdigen Eindruck des Innern, bedingt durch eine nichts weniger als „regelmässige“, vielmehr in hohem Grade ungewöhnliche und von der Regel abweichende Anlage, sondern auch über die nicht minder beachtenswerthen zahlreichen Wandgemälde desselben sich zu äussern nicht unterlassen haben. Über die Gemälde hat kürzlich Schnaase einen Bericht gegeben [3]), und so darf ich mich auf das Architektonische beschränken.

Der kleine anmuthige Bau liegt am unteren Ende der Stadt Gravedona, dicht am schönen Ufer des Sees, unfern einer andern alten Kirche, welche eine romanische Krypta mit Säulen und Resten alter Wandgemälde besitzt. Obwohl er „*S. Maria antica*“ genannt wird, dürfen wir doch wegen seiner besonderen Anlage nicht zweifeln, dass es schon früher ein Baptisterium war (Fig. 3 u. 4). Dafür spricht auch der Umstand, dass die Chorapsis mit Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers geschmückt ist. Dagegen aber scheint wieder die Verbindung eines Thurmbaues mit dem Baptisterium ein so ungewöhnlicher Fall, dass ich mich eines zweiten derartigen Beispiels nicht zu entsinnen weiss. Nicht minder ungewöhnlich stellt sich im Innern die Gesammtanlage dar. Der fast völlige quadratische Bau (38' 2" Breite bei 40' Länge) scheint auf eine Centralanlage berechnet zu sein, hat jedoch statt eines Kuppelgewölbes eine Balkendecke mit offenem Dachstuhl, und zeigt auch keinerlei Spur von einer etwa ursprünglich beabsichtigten Wölbung. Aber diesen Mangel ersetzt ein eben so complicirtes als ungewöhnlich durchgeführtes Apsidensystem, welches dem einfachen, übersichtlichen Raume eine mannigfaltigere Wirkung verleiht. Dies aber scheint ein Gesetz in der Anlage baptisterienartiger und ähnlicher Räume gewesen zu sein, dass man entweder durch eine oder zwei Reihen freier Stützen den Grundplan gliederte (Baptisterien zu Pisa und Asti, Capelle zu Drüggelte), oder bei ungetheilter Raumbildung eine verwandte Wirkung durch den Ausbau von Apsiden (Baptisterium von Parma, St. Michel zu Entraigues, Capelle zu St. Ják) zu erreichen suchte. Zu der letzteren Gattung gehört das Baptisterium zu Gravedona. Aber so zierlich, so reich abgestuft und originell wie hier findet sich das Nischensystem selten. Nicht allein dass die Hauptapsis wiederum in drei Apsiden sich theilt — eine Anordnung, die sammt der kolossalen Dicke der Mauer auf dem Vorbilde von S. Marco zu Venedig beruhen mag, — dass ferner auf beiden Seiten derselben kleinere Altarnischen an der Ostwand der Kirche aus der sehr starken Mauer ausgespart sind, was ebenfalls eine ursprünglich byzantinische Anlage ist; auch an der südlichen und nördlichen Seite der Kirche treten Apsiden hervor, die an Weite die Hauptapsis übertreffen, obwohl sie minder tief sind und keine weitere Gliederung haben. Dagegen werden sie durch zwei stattliche Säulen umrahmt, die zugleich auf drei Rundbogen die obere beträchtlich vorspringende Mauer tragen (Fig. 5). Hier überrascht nun wieder eine fast eigensinnig scheinende Unregelmässigkeit der Anordnung, denn erstlich sind die Apsiden nicht in der Mitte der Wandfläche, sondern mehr östlich angeordnet, sodann werden dadurch die von ihnen aufsteigenden Wandarcaden an Weite und Höhe so abweichend wie nur irgend möglich. Ein praktischer Grund dafür lässt sich nicht denken, da selbst das an der Südseite befindliche Portal auch bei einer symmetrischen Anlage noch Raum genug gefunden hätte; es bleibt demnach die einzige Vermuthung, dass man durch die gedrängte östliche Gruppirung dem ganzen Nischensystem eine unmittelbare Verbindung und Gesammtwirkung habe geben wollen. Ja es scheint fast als solle durch dies Verläugnen der centralen Behandlung, auf welche doch der kleine Bau berechnet ist, eine Andeutung an die Langhausbewegung der Basilica gegeben werden. Verstärkt wird wenigstens dieser Eindruck durch eine zweite, eben so originelle Anlage, eine obere Empore oder Gallerie, die auf beiden Seiten mit je sechs

[1]) Mittheilungen, Jahrg. V, S. 1.
[2]) Mittheilungen, IV. Jahrg., S. 58 ff.
[3]) Mittheilungen, V. Jahrgang, S. 2.

Säulchen in sehr unregelmässiger Stellung sich gegen das Innere öffnet, während an der östlichen und westlichen Seite ein Gang ohne Säulchen als Verbindung der Emporen besteht (Fig. 6). Letztere werden durch Aussparen aus den beiden überaus dicken Mauern der Nord- und Südseite so gebildet,

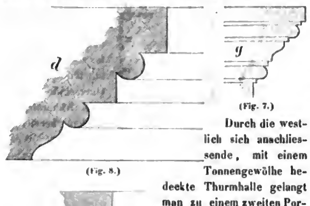


(Fig. 4.) (Fig. 6.) (Fig. 5.) Maasstab 20' = 1''. (Fig. 3.)

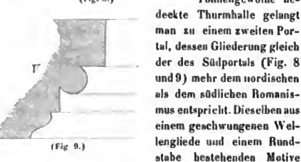
dass von den Capitälen der Säulchen ein Steinbalken in die Wand zurückgreift, auf welchem mittelst Bogenwölbungen die obere Mauermasse auflagert. Auf ziemlich rohen Steinconsolen ruhen die Dachbalken, die übrigens nicht mehr die alten sind, denn man sieht an der Westwand die Spur eines älteren Balkenkopfes auf einer Console.

Dies in den wesentlichen Grundzügen die Anlage des Gebäudes, gewiss eine der originellsten, die man finden kann. Der Eindruck des Ganzen, ohnehin ein ungemein würdevoller, feierlicher, wird durch die spärliche Beleuchtung und die völlige Bemalung der Wände im unteren Geschoss noch gesteigert. Unten haben nur die Nischen der Hauptapsis kleine Fenster, deren Licht durch die tiefe Lage derselben fast aufgehoben wird. Die grossen Absiden der Nord- und Südwand hatten ehemals je ein später vermauertes Fenster; im Obergeschoss haben die Südseite und die Ostseite je ein Fenster, die Nordseite deren zwei; durch dies mystische

Halblicht wird die byzantinische Stimmung des Inneren noch verstärkt. Die Details dagegen haben nicht den entferntesten Anklang an Byzanz, sondern repräsentiren den vollkommen entwickelten romanischen Styl, wie er in Ober-Italien um den Ausgang des XII. Jahrhunderts blühte. Die grossen Säulen, welche die Apsiden der Nord- und Südwand einfassen, haben ein korinthisirendes Capitäl, und zwar die nördlichen Säulen ein ziemlich roh und stumpf behandeltes, die südlichen, oder vielmehr die westliche der Südseite ein feiner ausgearbeitetes, während ihre östliche Nachbarin Adler auf den Ecken hat, deren Federn kräftig markirt und mit sauberer Zierlichkeit ausgeführt sind. Die beiden Säulen in der Hauptapsis haben ebenfalls korinthisirende Capitäle, jedoch in stumpfer, nüchterner Behandlung. Die Deckplatte zeigt durchweg eine sehr schräge Schmiege, die zum Theil mit aufrechtstehenden Blättern geschmückt ist. Die Basis ist in der attischen Form, bei den Chorsäulen sogar mit dem einfachen Eckblatt durchgeführt. Dieselbe Behandlung findet sich an den kleinen, ziemlich rohen Säulen der Empore, deren Capitäle zum Theil eine skizzirte, antikisirende, zum Theil die Würfelform zeigen. Die Steinbalken über ihnen sind ganz roh geblieben, wie denn überhaupt die Gallerie durchaus schmucklos ist, und an den nackten Mauerflächen weder Bewurf noch Spuren von Bemalung verräth. Dagegen hat das unter der Gallerie hinlaufende Gesimse, das den Abschluss des Hauptgeschosses bildet, eine elegante und reiche Profilirung (Fig. 7).

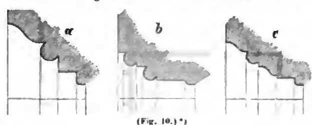


(Fig. 8.) (Fig. 7.)



(Fig. 9.)

Durch die westlich sich anschliessende, mit einem Tonnengewölbe bedeckte Thurmhalle gelangt man zu einem zweiten Portal, dessen Gliederung gleich der des Südportals (Fig. 8 und 9) mehr dem nordischen als dem südlichen Romanismus entspricht. Dieselben aus einem geschwungenen Wellengliede und einem Rundstabe bestehenden Motive wiederholen sich in den zierlichen Wandungen der Fenster mit mancherlei Variationen (Fig. 10, *a*, *b*, *c*). Das ganze Äussere ist mit besonderer Zierlichkeit und Sorgfalt durchgeführt. Lesenen fassen die Ecken ein; Rundbogenfriese ziehen sich am Dachgesims hin. Die Apsiden sind noch reicher durch Lesenen und Halbsäulen gegliedert; doch ist weder hier noch an andern lombardischen Bauwerken eine „organische Verbindung der Halbsäulen mit dem Consolenfries"



(Fig. 10.) *)

zu bemerken, sondern die Halbsäulen lehnen sich mässig den Lesenen an, welche letzteren allein mit den auf Consolen aufsitzenden Bogenfriesen zusammenhängen. Der Zahnfries fehlt sodann über dem Bogenfries nicht. Die Halbsäulen haben Würfelcapitäle. Der ganze Bau ist mit schönen Quadern eines marmorartigen Kalksteins bekleidet, und zwar mit dem in Italien beliebten Schichtenwechsel, so dass jedesmal nach 2, 3, 4 oder 5 dunklen Schichten eine weisse folgt. Auch die Lesenen, Friese und Gesimse sind aus weissem Stein. An der Westfaçade ist diese Structur bis zum Giebel consequent durchgeführt. Von da ab beginnt eine neue Behandlungsweise, zuerst ein ungewisses Schwanken im Wechsel der Schichten, bis endlich der obere Theil des Thurmes ganz in dem dunklen Stein ausgeführt ist.

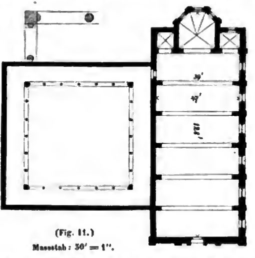
Der Thurmbau, in völlig organischer Verbindung mit der Kirche überhaupt, auf italienischem Boden eine Seltenheit, wird noch merkwürdiger, wie gesagt, durch seinen Anschluss an ein Baptisterium. Wie die Anlage von Haus aus, so ist noch mehr sein Aufbau ein Zugeständniss an nordische Bauweise. Die zierliche Gliederung durch Lesenen und Bogenfriese ist consequent bis oben hinauf durchgeführt, obwohl die charakterlose Gestalt der Säulchen in den oberen Schallöffnungen deutlich dafür Zeugniss ablegt, dass die Spitze, vielleicht der ganze achteckige Aufsatz erst in späterer Zeit, mit sorgfältigem Anschluss an den romanischen Styl des Übrigen ausgeführt wurde. Die interessante Construction der ganz massiven Spitze verdient wohl eine genauere Aufnahme, zu welcher diese Zeilen auffordern sollen.

Wenn die Bedeutung des Baptisteriums meine ausführliche Besprechung rechtfertigen wird, so bedarf es einer solchen Darstellung nicht bei einer ebenfalls zu Gravedona gehörenden Klosterkirche, die wir in ziemlicher Entfernung von Sta. Maria antica an einem oberhalb der Stadt schön gelegenen Punkte fanden. Ihr Hauptwerth besteht in dem reichen und zum Theil trefflichen malerischen Schmuck, von welchem Schnaase schon einen Bericht gegeben hat[1]). Aber auch die architektonische Anlage selbst, so einfach sie ist, schien mir interessant genug, um eine kurze Notiz zu rechtfertigen (Fig. 11).

*) Bei Fig. 8, 9 und 10 ist der Massstab: 20" = 1".

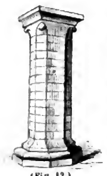
[1]) Mittheilungen, Jahrgang V, S. 4.

Es ist eine der vielen durch ihre schlichte Disposition anziehend wirkenden italienischen Klosterkirchen, die, ein-



(Fig. 11.)
Masstab: 30' = 1''.

schiffig und ohne Wölbung, doch eine würdige kirchliche Stimmung geben. Fünf Pfeilerpaare treten auf beiden Seiten um 4 Fuss einwärts und werden durch Spitzbögen verbunden, auf denen Quermauern zur unmittelbaren Aufnahme des Daches ruhen. Es ist also das schon früh in S. Prassedo zu Rom, später in S. Miniato zu Florenz befolgte System, das mehrfach in Italien Nachahmung gefunden hat. Der Raum wirkt stattlich, und zwischen den vorspringenden Pfeilern werden capellenartige Räume geschaffen, in welchen Altäre aufgestellt sind. Ein aus dem Achteck geschlossener Chor zwischen zwei quadratischen Capellen ist am Ostende angeordnet; alle drei Räume öffnen sich spitzbogig gegen das Langhaus. Alle Flächen, sowohl die grösseren Wandfelder, als auch die Bogenleibungen, die Zwickel und die Querwände sind mit Malereien bedeckt; die Leibungen der Querbogen haben graue Bandornamente in verschiedenen Mustern, mit bunt ausgefüllten Öffnungen; dazwischen je sechs Brustbilder von Heiligen. Ausserdem ist jeder Bogen mit feinen gemalten Ornamenten in antikisirender Weise eingefasst, und ein ähnliches reich componirtes Band umzieht auch die obere Gränze der Querwände, deren Vorderseiten sodann Prophetenbilder mit Spruchbändern zeigen. Der Gesammteindruck dieser malerischen Ausstellung ist ungemein wirksam und harmonisch.

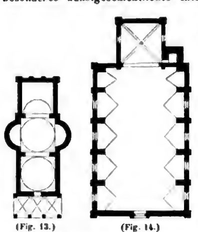


(Fig. 12.)

Der wohlerhaltene Kreuzgang, der sich an der Nordseite anschliesst, ist ebenfalls reich mit Gemälden geschmückt. Seine Arcaden zeigen einen kaum bemerklichen Spitzbogen, seine Decke ist von Holz; seine Stützen bestehen in drei Gängen aus steinernen Säulen von jenen conventionell-romanischen Formen mit glockenartigem Blattcapitäl und attischer Basis mit Eckblatt, wie sie in der Lombardei durch alle Epochen des Mittelalters und der Frührenaissance vorkommen. Nur im östlichen Gange treten zierliche achteckige Pfeiler aus Backstein an ihre Stelle (Fig. 12).

Das Äussere der Kirche hat nur eine Gliederung durch Lesenen, die durch ein schlichtes auf Consolen ruhendes Dachgesims verbunden werden. Die Wände zeigen modernen Bewurf und Anstrich. Die Façade wird durch zwei lange rundbogige und ein Kreisfenster, in welches Glasmalereien die Radfigur hineinzeichnen, belebt. Das Portal hat eine zierliche Marmoreinfassung aus der guten Renaissancezeit. Die Kirchenanlage im Ganzen wird der Frühepoche des XV. Jahrhunderts angehören.

Ein drittes ganz kleines Kirchlein, S. Gusmeo e Matteo, fiel uns durch seinen merkwürdigen Grundriss auf (Fig. 13). Im Äusseren mit romanischen Details gegliedert, zeigt es im Innern die Formen der Renaissance, aber die Anlage scheint in der That noch mittelalterlich zu sein. Es ist ein einschiffiger Bau, mit zwei Kuppelgewölben und einem rechtwinkligen Chor mit Tonnengewölbe. Der mittlere Theil bekommt nur durch zwei Seitenapsiden den Charakter eines Kreuzschiffes. Ohne Zweifel liegt hier eine Einwirkung des Baptisteriums zu Tage, und es hat ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse, die in der späteren lombardischen Bauweise so beliebten, durch Bramante zu allgemeiner Geltung gebrachten und sogar an St. Peter zu Rom durchgeführten Apsiden der Querschiffe hier an zwei früheren Beispielen bereits in verwandter Weise auftreten zu sehen. Die Gliederung des Äusseren, das ganz einfach in Bruchsteinen errichtet ist, wird durch Lesenen und Rundbogenfriese bewirkt. Der Glockenthurm ist an die nördliche Apsis unschön angebaut; in unserer Skizze ist er ausgelassen.



(Fig. 13.) (Fig. 14.)
Masstab: 50' = 1''.

Auch an anderen Punkten des Comer See's treffen wir noch manche Reste des früheren Mittelalters. So zeigt die im Inneren umgebaute Pfarrkirche zu Bellaggio von Aussen noch die Anlage einer romanischen Basilica ohne Querschiff mit drei Chorapsiden, von denen die kleineren seitlichen noch die zierliche Gliederung mit Lesenen, Halbsäulen, Rundbogen- und Zahnfries behalten haben, wie denn auch am Seitenschiff die erneuerten Rundbogenfenster sichtbar werden. Auf dem Fussboden der Kirche liegen ganz unbeachtet einige Marmorcapitäle der früheren

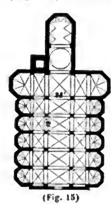
Anlage, die auf einen reich entwickelten spätromanischen Styl hinweisen. Dagegen hat die etwas unterhalb Bellaggio liegende verfallene romanische Kirche Sta. Maria noch ihren Glockenthurm, der mit Lesenen, Bogenfriesen und Schallöffnungen reich geschmückt ist.

In der Nähe von Gravedona bei dem Flecken Rezzonico liegt eine andere Kirche Sta. Maria, die ebenfalls trotz späterer Umgestaltung noch die mittelalterliche Anlage zeigt (Fig. 14). Sie hatte offenbar ursprünglich das System der Klosterkirche von Gravedona, mit der sogar ihre Breitenmasse genau übereinstimmen. In der Renaissancezeit gab man ihr ein Tonnengewölbe mit Stichkappen für die kleinen rundbogigen Fenster. Auch der Chor, viereckig angelegt und mit spitzbogigem Gewölbe bedeckt, hat die Rundbogenfenster. Am Äussern zeigt dieser Theil auch den romanischen Fries, während das Langhaus einen Fries am durchschneidenden Rundbogen aus Backstein hat. Das Mauerwerk selbst besteht aus Bruchsteinen. Die Façade hat den Bogenfries des Langhauses, ein einfaches Kreisfenster und ein ehemaliges Rundportal, dem ein zierliches Mauerportal der früheren Renaissance vorgelegt worden ist.

II.

Von Mailand bis Padua.

Der mittelalterliche Kirchenbau hat in Mailand, auch abgesehen von der weltberühmten Kathedrale, so manches interessante Denkmal aufzuweisen, namentlich auch für die überaus edle Ausbildung der Backsteintechnik so schöne und bedeutende Beispiele, dass der architektonische Sinn überreiche Nahrung findet. Ich berichte indess weder über den Dom, noch über S. Lorenzo, von dessen altchristlicher Anlage ich meinestheils überzeugt bin, und deren genauere Analyse wir in dem begonnenen Werke von Hübsch zu erwarten haben. Dagegen gebe ich den Grundriss einer der vielen gothischen Kirchen, S. Pietro in Gessate (Fig. 15), weil er in mehrfacher Hinsicht charakteristisch für den mailändischen Kirchenbau des Mittelalters erscheint. Zwar sind Façade und Campanile erneuert, auch in einigen Capellen Decorationen im Barockstyl, sonst aber ist mit Ausnahme des durch Michelozzo umgebauten Chores (der bei dieser Gelegenheit seine Kuppel über dem Kreuzschiff erhielt), Alles aus gothischer Zeit intact erhalten. Sämmtliche alte Räume haben Kreuzgewölbe, die im erhöhten Mittelschiff von Wandpfeilern aufsteigen, deren Untersatz wiederum durch kräftige stämmige Säulen gebildet wird. Die Säulen haben eine attische Basis mit conventionell geschweiftem Eckblatt und derb korinthisirendem Capitäle. Wie in anderen Kirchen



(Fig. 15)

Mailands, z. B. in Sta. Maria del Carmine, stehen auch an der Ecke des Querschiffes Säulen, während sonst an dieser Stelle kräftige Pfeiler wegen des Druckes der weiteren und zum Theil höheren Gewölbe angewendet werden. Nach lombardischer Sitte sind die Kreuzarme polygon geschlossen. Denselben Abschluss haben die Capellen erhalten, in welche sich die Seitenschiffe öffnen, eine Disposition, die häufiger in Italien vorkommt und fast gleichlautend an Sta. Maria del Popolo zu Rom wiederkehrt.

Diese Capellenreihen, die der mittelalterliche Kirchenbau in Deutschland und Frankreich ursprünglich nur ausnahmsweise kennt, und die dann im XV. Jahrhundert oft nachträglich den Kathedralen hinzugefügt zu werden pflegen, gehören zu den wichtigsten und eigenthümlichsten Merkmalen des italienischen Kirchenbaues. Sie sind überall ein Hauptaugenmerk der Architekten gewesen und empfahlen sich nicht blos als passende Orte für die würdige, abgeschlossene Aufstellung an Nebenaltären, sondern fügen auch der räumlichen Gliederung des Inneren ein Element hinzu, dem ein grosser perspectivischer Reiz nicht abgesprochen werden kann. Selbst in einschiffigen Kirchen wird, wie wir in Gravedona und Rezzonico gesehen haben, durch Einspringen von Wandpfeilern wenigstens eine Andeutung solcher Capellen gern gegeben; bisweilen sind sie nur als Halbkreisnischen behandelt, wie im Dom zu Orvieto; dann wieder als rechtwinkelige Capellen, wie in manchen Klosterkirchen, und erst der gothische Styl gab ihnen wie im vorliegenden Falle grössere Tiefe und einen polygonen Schluss, wodurch sie ihre reichste und gefälligste Ausbildung erreichen. (In Deutschland war die abgebrochene Cistercienserkirche zu Heisterbach eines der seltenen Beispiele solcher Anordnung.)

An der Südseite der Kirche liegen zwei einfach schöne Klosterhöfe der Renaissancezeit, mit schlanken toscanischen Säulen und Kreuzgewölben, in eleganter Backsteinarchitectur, nur die Säulen in Haustein; das Refectorium, ebenfalls aus dieser späteren Zeit, wiederholt die nüchterne Form des durch Leonardo's Abendmahl weltberühmten Refectoriums zu Sta. Maria delle Grazie. (Ganz dieselbe architektonisch werthlose Anlage hat sich auch auf die noch berühmtere Sixtinische Capelle des Vaticans verbreitet.) Am Glockenthurme zeigen die unteren Geschosse zierliche Spitzbogenfriese und hübsch gegliederte Fensterprofile in Backstein. Die modernisirte Façade lässt noch die alte Eintheilung, namentlich das Kreisfenster, erkennen.

In Brescia nahm der „alte Dom" meine Aufmerksamkeit vorzüglich in Anspruch. Bekanntlich gilt dieser ansehnliche Rundbau meistens als longobardisch, während Cordero in seinem gediegenen Werk über die lombardische Architectur ihn der karolingischen Epoche zuweist. Es ist ein Rundbau von 62 Fuss Durchmesser und gedrücktem Verhältniss auf acht Pfeilern, die sich mit Bogen gegen einen niedrigen mit Kreuzgewölben versehenen Umgang öffnen. Die Wände haben niedere aufgemalte Pilasterdeco-

ration, aber die Kreuzgewölbe sind alt, und auch die kleinen rundbogigen Fenster in der dicken Mauer deuten auf hohes Alter. Indess ist aus diesen Theilen auf eine bestimmte Zeit nicht zu schliessen, und nur der Oberbau, dessen Äusseres mit Lesenen und Rundbogenfries charakterisirt ist, deutet auf eine Erneuerung im XI. oder XII. Jahrhundert. Die Pfeiler haben statt des Capitäls eine rohe bandartige Platte, die ebenfalls kein sicheres Kriterium für die Zeitbestimmung bietet; dagegen deutet die Behandlung der Gewölbe des Umganges allerdings auf die Zeit hin, in welcher der karolingische Münster zu Aachen entstand; dem ganz ähnlich sind hier quadratische Abtheilungen mit Kreuzgewölben zwischen dreieckigen Feldern, die mit tonnenartigen Gewölben bedeckt sind, angebracht und durch Gurten von einander getrennt. Der Chor ist später umgestaltet und erweitert. Fasst man aber sein Verhältniss zum Hauptbau in's Auge, so sieht man leicht, dass hier eine Kirchenanlage vorliegt, deren in frühchristlicher Zeit mehrere sich gefunden haben mögen; denn nahe verwandt war vermuthlich S. Gereon in Cöln vor seinem gothischen Umbau, und Frankreich hat in S. Croix zu Quimperlé und in S. Benigne zu Dijon ähnliche Denkmale aufzuweisen.

Unter dem Chor befindet sich eine alte Krypta, zu der man auf einundzwanzig Stufen hinabsteigt. Der Fussboden ist erhöht, so dass man die Basen der Säulen nicht sieht. Der Raum ist dreischiffig mit Kreuzgewölben, die auf Säulen ruhen. Drei Apsiden schliessen ihn gegen Osten, während er am entgegengesetzten Ende sich zu fünf Schiffen erweitert. Zwischen den Apsiden sind Pilaster angeordnet, deren antikisirende Capitäle offenbar mit kindlich ungeschickter Hand mehr eingeritzt, als plastisch durchgeführt sind. Die Säulen dagegen, vier freistehende in jeder Reihe und an der Schlusswand noch eine angelehnte, erweisen sich wenigstens als antike Bruchstücke, mehrere Schäfte haben eine schön behandelte Cannelirung; viele Capitäle sind echt antike korinthische, und die anderen sind diesen mit sorgfältigem Eingehen in's Detail nachgebildet. Fasse ich alle diese Merkmale zusammen, so dürfte die Krypta, wie sie jetzt noch dasteht, wohl noch dem IX. Jahrhundert angehören. —

(Fortsetzung folgt.)

Archäologische Notizen.

Die Erkercapelle des wälschen Hofes zu Kuttenberg.

König Wenzel II. hatte gegen das Ende des XIII. Jahrhunderts ein burgähnliches Gebäude in Kuttenberg aufführen lassen, worin er während seines häufigen Aufenthaltes in der damals reichen Bergstadt zu residiren pflegte. Bald darauf wurde an diese Burg eine Münzstätte angebaut und durch sechs aus Italien berufene Münzpräger eingerichtet, nach welchen der ganze Bau den Namen „wälscher Hof" (la corte italica) erhielt. Späterhin residirte König Wladislaw in Kuttenberg und unter ihm wurde der wälsche Hof erweitert und theilweise restaurirt; wahrscheinlich wurde die schöne Erkercapelle desselben gegen das Ende des XV. Jahrhunderts in der Regierungsperiode Wladislaw's II. erbaut.

Der Grundriss der Capelle, wie sie gegenwärtig sich darstellt, bildet ein Kreuz, doch gehört blos das Presbyterium und die Kreuzvorlage der ursprünglichen Anlage an; der rückwärtige Theil derselben ist ein späterer roher Zubau. Die Länge des älteren Theiles der Capelle beträgt beiläufig 4 Klafter; eben so lang ist der neuere Anbau, welcher gleichsam das Langhaus des Kirchleins bildet; das Querschiff hat gleichfalls eine Längenausdehnung von 4 Kl.; das als Erker vortretende Presbyterium ist aber kaum 2 Kl. breit und eben so lang. In der Mitte des Querschiffes erhebt sich eine Rundsäule, aus deren Schafte die Rippen sich entwickeln, welche das complicirte Netzgewölbe des Querschiffes bilden. Ein schönes Sterngewölbe spannt sich über dem kleinen, aus dem Achteck geschlossenen Presbyterium, an dessen Ecken reich gegliederte Halbsäulen als Stützen der Gewölbgurte emporsteigen. In den fünf Spitzbogenfenstern des Presbyteriums hat sich das ursprüngliche Masswerk erhalten, das aus Dreipässen und Fischblasen gebildet wird; unter den drei mittleren Spitzbogenfenstern sind eben so viele mit Rundbogen überhöhte Fenster ohne Masswerk angeordnet, so dass der ganze Raum reichlich beleuchtet erscheint. Zwei von gothischen Motiven eingefasste Öffnungen sind als Tabernakel in den Seitenmauern des Presbyteriums angebracht.

Der hier geschilderte Theil des Baues, d. i. die eigentliche ältere Capelle, ist im guten Bauzustande; hingegen droht der rückwärtige, spätere Zubau des Kirchleins einzustürzen. An der rechten Seitenwand, nahe am Scheidebogen, der diesen Theil von der älteren Capelle trennt, gewahrt man bedeutende Risse; noch gefährlicher sieht es an der Rückwand des neueren Anbaues aus: denn diese hat sich in weitklaffenden Spalten theilweise von der Seitenmauer abgelöst, so dass der Einsturz der Mauer jeden Augenblick zu befürchten ist. Eine baldige solide Herstellung dieser Mauer ist dringend nothwendig, denn es ist sehr wahrscheinlich, dass durch das Zusammenbrechen jener Mauer auch der ältere, bis jetzt wohlerhaltene Theil der Capelle bedeutenden Schaden leiden und dem zu Folge eine sehr kostspielige Reparatur nothwendig sein würde, während gegenwärtig die Restaurirung mit geringen Kosten bewerkstelligt werden könnte. Der wälsche Hof ist bekanntlich der Sitz einer k. k. Berghauptmannschaft; das k. k. Montanärar wäre daher vor allem berufen, die Restaurirung jenes Baudenkmals zu veranlassen.

Unter dem älteren Theile der Capelle befindet sich ein festes Gewölbe (das Cassagewölbe genannt), dessen kräftige, streng gothisch profilirte Rippen und Consolen vermuthen lassen, dass es einer früheren Bauperiode, wahrscheinlich dem Anfange des XIV. Jahrhunderts angehört. Auch der rückwärtige baufällige Theil der Capelle ruht auf einem gothischen, ziemlich gut erhaltenen Gewölbe, so dass es sich hier blos um die Herstellung des Mauerwerks am neueren Zubau der Capelle handelt.

Der reich geschnitzte, mit Figuren ornamentirte Hauptaltar, so wie die beiden Seitenaltäre der Capelle sind Renaissance-Arbeiten und rühren vom Jahre 1722 her; demselben Jahre gehört auch die Kanzel an.

Das bedeutendste in jener Capelle befindliche Kunstdenkmal ist ein an der Seitenwand des baufälligen Anbaues hängendes, auf Holz gemaltes Bild. In der Mitte des etwa 4 Fuss hohen und 3½ Fuss breiten Bildes steht, an das Kreuz gelehnt und in der einen Hand die Geissel haltend, der mit Dornen gekrönte Erlöser, hinter welchem zwei Engel sich erheben. Rechts vom Heilande steht in voller Rüstung und im weissen Mantel mit Schild und Fahne der heilige Wenzel, links aber gleichfalls in goldener Rüstung und weissem Mantel der Landespatron Ungarns, der heilige Ladislaus. Zu den Füssen des heiligen Wenzel's kniet mit gefalteten Händen König Wladislaw II. in goldener Rüstung, die böhmische Krone auf dem Haupte, während die ungarische Königskrone zu dessen Füssen ruht. An diese Krone ist ein in vier Felder getheilter Schild gelehnt, von denen zwei das Wappen Ungarns und die beiden anderen den böhmischen Löwen weisen; im kleinen Herzschilde prangt der weisse polnische Adler. Auf der entgegengesetzten Seite kniet zu den Füssen des heiligen Ladislaus eine weibliche Gestalt in blauem Gewande und weissem Schleier; unter derselben gewahrt man ein Wappenschild, worin ein silberner Thurm im rothen Felde sich darstellt. Die untere Fläche der Tafel enthält folgende Inschrift:

lapsus huni reparonis salutis nostre anno 1·4·9·7· die 13 mesis Julij hoc sacrariu dedicatu est per reuerendissimu patre domin ac domi Gabriele episcopu Bosnese. in laude sctos ladislai rege Ungarie et diui Wenceslai martiris et duc Bohemie· sub illustrissio pricipe Wladislao Rege Ugarie *(et)* bohe reg gub'nate. nec no Generoso Johane harstorffer de Malesycz summo mgro mote ptur residete. Cuius aniuersariq dedicationis dies celebr' dnica pxa pq magdalene.

Lapsus humani reparationis salutis nostrae anno 1497 die 13 mensis Julii hoc sacrarium dedicatum est per reverendissimum patrem dominum ac dominum Gabrielem episcopum Bosnensem in laudem sanctorum Ladislai regis Ungariae et divi Wenceslai martiris et ducis Bohemiae sub illustrissimo principe Wladislao Rege, Ungariae et Bohemiae regna gubernante, nec non generoso Johanne Horsstorffer de Malešicz summo magistro monetae pro tunc residente. Cujus aniversarius dedicationis dies celebratur dominica proxima (proprio?) Magdalenae.

Bild und Inschrift wurden, wie es scheint, in späterer Zeit aufgefrischt. Wiewohl man an dem Gemälde bedeutende Fehler in der Zeichnung gewahrt, so stellt sich dasselbe immerhin als ein interessantes Kunstwerk dar; noch grösser ist aber sein Werth für die specielle Geschichte Böhmens.

Die alten Jahrbücher (Fortsetzung der Chronik des Přibik Pulkawa und Beneš von Hořowic [1]) berichten, dass König Wladislaw im Jahre 1497 gegen das Ende des Monats Februar in Begleitung vieler ungarischer Magnaten und dreier Bischöfe aus Ungarn nach Prag gekommen sei und daselbst bis zum Anfange des Monates Juli verweilt habe. Ferner heisst es daselbst: „Die Woche vor dem St. Margaretha-Tage verliess König Wladislaw Prag und begab sich nach Kuttenberg, und von dort nach Ofen" [2]). Der König befand sich daher ohne Zweifel am Tage der heiligen Margaretha, d. i. am 13. Juli, zu Kuttenberg und wohnte der Einweihung der Capelle bei, worauf er allsogleich seine Reise nach Ungarn fortsetzte. Das Fest der Einweihung wurde aber, wie der Schluss der Aufschrift berichtet, auf den nächstfolgenden Sonntag verlegt; dieser Sonntag fiel im Jahre 1497 auf den 16. Juli und war der nächste Sonntag vor dem Feste der heiligen Magdalena welches damals auf den 22. desselben Monats fiel.

Ferner entnehmen wir aus der Inschrift, dass der Altar jener Capelle von einem **katholischen** Bischof eingeweiht wurde. Die Utraquisten hatten bekanntlich im Jahre 1482 den Bischof von Mantua, Augustinus, gewonnen, der nach Böhmen kam, um utraquistische Priester zu weihen und andere bischöfliche Functionen zu verrichten. Derselbe starb im Jahre 1493. In den nächstfolgenden zehn Jahren gab es nun keinen Bischof in Böhmen, bis im Jahre 1504 ein zweiter Italiener, Philipp, Bischof von Sidon, sich von den Utraquisten bewegen liess nach Böhmen zu kommen; derselbe schlug späterhin zu Kuttenberg seinen Wohnsitz auf und starb in dieser Stadt. Ohne allen Zweifel wurde daher die Capelle von einem der drei katholischen Bischöfe, die den König Wladislaw auf seiner Reise nach Böhmen im Jahre 1497 begleiteten, geweiht, und der Name desselben: Gabriel, Bischof von Bosnien, wird durch unsere Inscription sichergestellt. Der in der Aufschrift genannte Johann Horsstorffer kommt in den Urkunden auch unter dem Namen Holstorfer und Harstorfer von Malešicz vor; derselbe verwaltete das Amt eines obersten Münzmeisters vom Jahre 1496 bis 1499.

Ich vermuthe, dass die weibliche, zu den Füssen des heiligen Ladislaus kniende Figur die Gemahlin Königs Wladislaw II., die französische Prinzessin Anna de Foix darstelle. Der König hatte sich zwar erst im Jahre 1502, also fünf Jahre später als jene Capelle eingeweiht wurde, vermählt, aber man gewahrt deutlich, dass jene Frauengestalt **später** hinzugemalt worden sei. Dieselbe kniet hart an dem unteren Rande des Bildes und steht in keinem Verhältnisse zu den übrigen Figuren desselben, auch ragt ihr Wappenschild, ein silberner Thurm im rothen Felde, aus der Bildfläche hinaus und tief in die Inschrifttafel hinein. In derselben Capelle wird überdies ein altes, reich verziertes Messgewand bewahrt, in welches zwei Wappen, der silberne Thurm nämlich im rothen Felde und die französichen Lilien, gestickt sind. Dieselben Wappenbilder, den Thurm und die Lilien, gewahrt man neben dem böhmischen Löwen in dem gothischen Gemache des von Meister Raisek unter Wladislaw II. erbauten sogenannten Pulverthurmes zu Prag; es ist daher nicht zu bezweifeln, dass das in dem Bilde sowohl als auch an dem Messgewande des wälschen Hofes vorkommende Wappen jenes der Gemahlin Wladislaw's II., Anna de Foix, sei [1]). Königin Anna, die nach Böhmen niemals gekommen, mochte wohl jenes kostbare Messgewand der Capelle, die in Gegenwart ihres Gemahls eingeweiht worden war, aus Ungarn gesendet haben, und bei dieser Gelegenheit hatte man wahrscheinlich ihr Bild zum dankbaren Andenken an die Gemäldetafel hinzugefügt.

Am Scheidebogen der Capelle hängen zwei Tafeln mit Heiligenfiguren; vielleicht sind es die Seitenflügel des grossen hier beschriebenen Votivbildes, welches ehemals wahrscheinlich den Hauptaltar zierte. Auch im Querschiffe gewahrt man an der Wand zwei Tafeln mit alterthümlich geschnitzten Reliefiguren von trefflicher Arbeit.

Die Schilderung der übrigen Bestandtheile des wälschen Hofes liegt ausser dem Bereiche dieses Berichtes. Wiewohl dieser historisch denkwürdige Bau in späterer Zeit durch stylwidrige Reparaturen und neue Anbaue arg verunstaltet worden,

[1]) Staři letopisové česti. S. 253.

[2]) Staři letop. S. 254

[1]) Die Königin Anna war die Mutter des unglücklichen Königs Ludwig, der in der Schlacht bei Mohács fiel, und der Prinzessin Anna, die mit Ferdinand I. vermählt wurde; durch dieselbe gelangte Böhmen mit seinen Kronländern an das österreichische Kaiserhaus.

stellt er sich doch namentlich in seinem östlichen Flügel stattlich und imposant dar. Sollte die so nothwendige Herstellung der baufälligen Theile dieses Gebäudes vorgenommen werden, so wäre es allerdings wünschenswerth, dass dieses mit Schonung der noch vorhandenen alterthümlichen Theile dieses merkwürdigen, seiner Art in Böhmen einzigen Baues geschehe und dabei die gehörige Rücksicht auf den ursprünglichen Styl desselben genommen werde, vor allem aber, dass man die Missgriffe vermeide, welche vor einigen Jahrzehenden begangen wurden, als man, um der Gefahr eines möglichen Einsturzes vorzubeugen, den grossen Saal des wälschen Hofes, an den sich so bedeutsame historische Erinnerungen knüpften, niederriss und die Westseite dieser Burg schutzlos als Ruine dem Sturme und Regen preis gab.

Joh. Er. Wocel.

Die Kanzelreliefs aus dem Dom von Aachen.

Unterzeichneter hat im deutschen Museum (1858, Nr. 52, S. 947) eine Deutung der an dem bekannten Amho des Domes zu Aachen eingesetzten Elfenbeinreliefs versucht, von denen Herr Ernst Förster vier Stück in dem ersten Bande seiner Denkmale deutscher Kunst nach eigenen Zeichnungen zum ersten Male publicirte, ohne der beiden noch übrigen auch nur beiläufig Erwähnung zu thun. Aus letzterem Umstande folgerte ich am Schlusse meines Aufsatzes (S. 950) bei der Achtung, welche ich vor dem Auge dieses Künstlers und Kunstgelehrten habe, dass dieselben jünger sein und zu den von ihm besprochenen in keiner näheren Beziehung stehen könnten. Aus diesem Grunde nahm ich daher bei meiner Deutung auf jene letzt genannten Arbeiten keinerlei Rücksicht. Der vierte Band der Mélanges d'Archéologie (Pl. XXXIV, Text S. 282—286) bringt nun eine von den beiden noch übrigen Tafeln, die sich in jeder Hinsicht ähnlich sein sollen. Dieselbe enthält einen jugendlichen Bacchus, der unter Weinrebenranken, auf eine Säule gestützt, mit verschränkten Füssen in lässiger Haltung steht. Der eine Arm ruht auf dem Kopf und lässt eine Weinrebe auslaufen, dessen süssen Inhalt ein Panther zu seinen Füssen aufleckt. In dem Gerank um und über ihm belustigen sich Vögel und Genien. Bacchus selbst ist vollkommen nackt, Fuss und Oberkörper mollig und weich; auch die Füsse zeigen fast weibliche Formen, nur in den unteren Partien sind sie arg verzeichnet. Dass wir hier ein Werk des ersterbenden Alterthums, aus dem III. oder IV. Jahrhundert, und nicht etwa der karolingischen Renaissance des IX. Jahrhunderts, wie ich bei den übrigen Platten anzunehmen mich anfänglich für berechtigt hielt, vor uns haben, wird Jedem beim ersten Blick einleuchten. Daher kann ich in den, auf der dritten Platte befindlichen nackten weiblichen Meergottheiten mit dem unverkennbar aufgedrückten Typus der Liebesgöttin jetzt auch nicht mehr in Übereinstimmung mit Förster die Personification des Heidenthums unter der Gestalt der Venus erkennen und muss ebenso bestreiten, dass der Verfertiger der vierten Platte unter der Gestalt der Juno, oder einigen Attributen nach zu urtheilen, vielleicht der Cybele, die Personification der christlichen Kirche habe ausdrücken wollen. Dass bei Anbringung dieser Tafeln an dem erwähnten Predigtstuhl dem Verfertiger desselben eine derartige symbolische Deutelei vorgeschwebt habe, könnte immerhin noch als möglich angenommen werden. Die an dem Ambo befindlichen Inschriften, die das Organ für christliche Kunst im vorigen Jahrgang mittheilte (1859, Nr. 2, von Käntzeler), scheinen nicht darauf hinzuweisen; überhaupt dürften dieselben nur dogmatischen Werth haben und mit unsern Arbeiten in keiner Verbindung stehen. Der Zeichnung nach kann ich eine Verschiedenheit der Arbeit zwischen dem Bacchus und den beiden weiblichen Gottheiten nicht herausfinden und muss selbst die letzten beiden Tafeln, die ich jetzt besprechen will, wenigstens dem Gesichtstypus nach für ebenfalls gleichzeitig ansehen. Indess, nur die Anschauung des Originals in Aachen oder der in neuerer Zeit davon gelieferten Gypsabgüsse kann hierüber volle Gewissheit gewähren. Von letzteren besitzt, wie ich höre, der durch seine glänzende Sammlung alter Kirchengeräthe bekannte Senator Kuhlemann in Hannover ein Exemplar. Die fünfte Platte mit dem römischen Ritter hoch zu Ross und einer Lanze im Arm, mit welcher er kleinere Ungethüme niederstösst, wird daher eben so wenig auf Karl den Grossen bezüglich sein, wie ich, durch zwei bekleidete Genien, welche ihm eine Krone aufsetzen, verleitet, zu vermuthen mir anmasste. Noch weniger aber darf derselbe, wie Förster meinte, für den heiligen Georg gelten; ihm würde eine Palme oder ein Kranz zukommen. Überdies wird seine Verehrung ja erst durch die Kreuzzüge im Abendlande ausgebreitet. Auch der römische Fusssoldat mit phrygischer Mütze und Schnürstiefeln wird Herrn Förster für die ihm zugedachte Ehre, den heiligen Erzengel Michael vorzustellen, eben so sehr danken müssen, wie mir für den Rang eines germanisch-heidnischen Heerführers, wozu ich ihn der phrygischen Mütze und der Beschützung der kleinen Ungethüme wegen erhoben habe. Von den „freilich sehr beschädigten Flügeln“, die ihm Herr Förster, seinem Auge einen kleinen Gefallen erweisend, andichtete und anzeichnete und die ich von vornherein bezweifelte (S. 948), lässt die französische Abbildung auch keine Spur erkennen. Die Tafeln sind in der Ordnung, in der ich sie besprochen habe, von oben nach unten an dem Ambo eingelassen und correspondiren sich absichtlich; in der Grösse soll eine kleine Differenz unter ihnen Statt finden. Das kleinste Stück jedoch soll immer noch 9 Zoll hoch sein. Es fragt sich nun: ist die Verschiedenheit der Entstehung der einzelnen Platten oder die Beschaffenheit des ursprünglichen Aufstellungsortes die Ursache davon? Die Aushöhlung der einzelnen Stücke auf der Rückseite lässt auf einen runden Kern, etwa eine Säule schliessen. Förster will dieselbe aus der Form der Elephantenzahnstücke selbst herleiten. So arg und unverzeihlich im Übrigen auch mein Deutungsversuch gewesen sein mag, der bis jetzt übrigens noch keine öffentliche Rüge erfahren hatte, so freue ich mich doch, die Arbeit im Gegensatz zu Förster, der darin deutsche Arbeit erblickte, wenigstens von Anfang an (S. 947) für italienisch gehalten zu haben. Die Proportionen, die überaus genaue Kunde der römischen Bildersprache und Costüme leiteten mich darauf hin. Wie Förster habe auch ich das Werk wenigstens bereits in die Karolingische Periode (Anfang des IX. Jahrhunderts) hinaufgerückt, während frühere Forscher und auch ganz kürzlich noch Herr Ferd. v. Quast im Organ für christliche Archäologie und Kunst (1859, S. 189) byzantinische Arbeit des XI. Jahrhunderts darin zu finden vermeinten. Um die Reihe der gerade in Bezug auf dieses Denkmal begangenen Irrthümer noch zu vermehren, muss ich anführen, dass selbst dem in solchen Dingen überaus gewissenhaften Otte in seinem Handbuch der Archäologie noch etwas Menschliches begegnet ist, indem das von ihm gegebene Citat (S. 39, Anm. 1), dem zu Folge in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande (I, S. 100, Taf. V) eine Besprechung und Abbildung der in Rede stehenden Evangelienkanzel enthalten sein soll, auf einem Irrthum beruht. Weniger verzeihlich ist es, wenn der Erklärer des Werkes in den Mélanges d'Archéologie, Raphael Carrucci (vol. IV, S. 282), den

inschriftlich beglaubigten Donator der viel besprochenen Kanzel, Kaiser Heinrich II., den Heiligen, der von 1002—1024 regierte, in's XII. Jahrhundert versetzt. Hoffentlich haben wir es hier nur mit einem Druckfehler zu thun. Obgleich die von uns angezogenen Reliefs sämmtlich oder doch günstigsten Falls grösstentheils für die kirchliche Kunst nur die Bedeutung aller derjenigen Werke für sich in Anspruch nehmen dürfen, welche den in Besitz christlicher Kirchen übergegangenen Werken der alten Kunst als Vorbildern der christlichen zukommt, so wünschen wir doch allen Ernstes, dass die im Organ für christliche Kunst angekündigte Publication der Kanzel Heinrich's II. nicht zu lange auf sich warten lasse und die bisher begangenen Irrthümer zu seinem Nutzen und Frommen verwenden möge. Wir selbst wollen zweierlei aus diesen Vorgängen entnehmen: Erstens dass Kritik unserer Wissenschaft wie keiner zweiten Noth thut und dass zweitens jeder Archäologe nichts mehr zu vermeiden hat als den Rath:

„Im Auslegen seid hübsch frisch und munter,
Legt ihr nichts aus, so legt was unter!"

W. Weingärtner.

Correspondenzen.

Wien. *Se. k. k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 16. März d. J. dem Ministerial-Secretär im Ministerium für Cultus und Unterricht, Dr. Gustav Heider, in Anerkennung seiner wissenschaftlichen Leistungen auf dem Gebiete der Kunstarchäologie das Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens allergnädigst zu verleihen geruht.

*Se. k. k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 16. März d. J. dem Universitäts-Professor Rudolph v. Eitelberger für seine Mitwirkung bei Herausgabe des Werkes „Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates" das Allerhöchste Wohlgefallen allergnädigst auszudrücken geruht.

*Am 6. März starb in Klagenfurt an den Folgen des Typhus der Conservator für Kärnthen, Herr Gottlieb Freiherr v. Ankershofen, tief betrauert von den zahlreichen Freunden seiner Person und den Freunden seiner hervorragenden wissenschaftlichen Thätigkeit. Indem wir mit aufrichtigem Schmerze diese Nachricht bringen und den grossen Verlust beklagen, den die k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale an Freiherrn v. Ankershofen als einem ihrer thätigsten und gediegensten Organe erlitten hat, werden wir im nächsten Hefte seine Verdienste um die mittelalterliche Kunstforschung in Kärnthen ausführlicher hervorheben.

Pesth. Die Herren Graf Georg Károlyi, Graf Edmund Zichy, Graf Joh. Waldstein, Baron Joseph Eötvös, August Kubinyi, Moritz Lukács und Gustav Heckenast sind bei der hohen Landesbehörde um die Bewilligung eingeschritten, in dem Pesther Nationalmuseum in den Monaten Mai, Juni, Juli und August des Jahres 1861 eine Kunst- und Alterthums-Austellung gegen Eintrittspreise veranstalten zu dürfen, deren Zweck es wäre, einerseits durch die öffentliche Schaustellung der im Lande zerstreuten Kunst- und Alterthumsschätze auf die Förderung von Kunst und Wissenschaft einzuwirken, andererseits aber die Geldmittel des Museums, welche sowohl für dessen äussere Verschönerung als auch für die Anschaffung des nöthigen Mobilars nicht hinreichend vorhanden, durch den Ertrag der Ausstellung zu vermehren. In die Ausstellung wären überhaupt alle Kunst- und Alterthumsgegenstände aufzunehmen, die einen Kunstwerth haben, sich auf Ungarn beziehen, von ungarischen Künstlern herrühren oder im Besitze von Ungern sind. Das aus genannten Herren bestehende Ausstellungscomité wird unter Beiziehung mehrerer Sachverständigen die eingesandten Gegenstände übernehmen und prüfen, die Aufstellung und Zurückstellung derselben an die Eigenthümer, so wie auch die Deckung der vorläufigen Kosten besorgen und seiner Zeit über die Einnahmen und Ausgaben öffentliche Rechnung ablegen.

Wie nun die „Pesth-Ofner Ztg." meldet, haben Se. k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Generalgouverneur die erbetene Bewilligung ertheilt und gleichzeitig die Überzeugung ausgesprochen, dass die Vereinigung der in den Händen Einzelner befindlichen zahlreichen vaterländischen Kunstwerke und Alterthümer von echt historischem Werthe ein weit über die Grenzen des Landes hinausreichendes Interesse erwecken und den doppelten Zweck, die zerstreuten reichen Schätze Ungarns an historischen Kunstwerken und Alterthümern kennen zu lernen und gleichzeitig dem Museum hierdurch die Mittel zur Anschaffung der ihm abgängigen Ausstellungsschränke und sonstigen nothwendigen Einrichtungsgegenstände zu verschaffen, verwirklichen werde.

Damit aber eine im allgemeinen vaterländischen Interesse liegende, bleibende Erinnerung an diesen gewiss seltenen Zusammenfluss zahlreicher historischer Kunstwerke und denkwürdiger Alterthümer durch eine mit bildlicher Darstellung der interessantesten Gegenstände ausgestattete Beschreibung ermöglicht werde, haben Se. k. Hoheit einen Beitrag von 1000 fl. gnädigst bewilligt, welcher Betrag dem Director des Nationalmuseums, Herrn August v. Kubinyi, zu gedachtem Zwecke eingehändigt werden wird.

Melk. Am Schlusse des Jahres 1859 habe ich zu berichten, dass ich durch verschiedene Hindernisse ausser Stand war, eine Bereisung des mir angewiesenen Bezirkes vorzunehmen; es sind mir aber auch von keiner Seite Anzeigen weder über geschehene oder projectirte Restaurirungen, noch sonst über einen Gegenstand aus dem Bereiche meiner Amtsthätigkeit zugekommen; mit Ausnahme einer einzigen Restauration, welche im Sommer dieses Jahres stattfand.

Die dem Patronate des Gutsbesitzers Herrn Joseph Kraus unterstehende Pfarrkirche zu Arnsdorf an der Donau, welche schon im Jahre 1829 eine theilweise Erneuerung erfuhr, wurde heuer auf Kosten der Kirche im Inneren vollkommen neu hergestellt, welches sich auf die aus Salzburger Marmor gebauten Altäre mit den Bildern und Statuen, auf die Vergoldung an denselben und an den Chorwänden, das Mauerwerk des Schiffes, selbst auf die schönen Fresken erstreckte, welche letzteren Herr Eiss von Krems, ein Schüler des Herrn Schileher in Wien, mit geschickter Hand restaurirte.

Der Chor oder das Presbyterium dieser Kirche mit der rückwärts angebauten Sacristei wurde im Jahre 1772 gebaut, das Schiff mit den zwei niedrigeren Abseiten und der viereckige, am Westende des Schiffes stehende Thurm, unter welchem sich die alte Sacristei befand, zeigen Bauformen des vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhunderts; die schöne steinerne Kanzel liess, nach der Angabe einer darin entdeckten Aufschrift, der Pfarrer Blasius Steirer errichten, welcher in der Reihe der hierortigen Seelsorger von 1490 — 1500 erscheint

Das eiserne Gitter an der Kanzeltreppe ist vom Jahre 1736. Bei Gelegenheit des neuen Baues von 1772 — 1773 wurden auch die Fenster und die äussere Gestalt des Schiffes nebst den Wölbungen über den neu errichteten Seitenaltären modernisirt und die Kanzel mit einem neuen Schalldache versehen. Den Chor und das hinter dem Hochaltare an die Wand gemalte Bildniss des Kirchenpatrons, des Bischofs Rupert, hat Joseph Edler von Mölk auf nassen Kalk gemalt, die Ölgemälde der zwei Nebenaltäre, die heilige Familie und der heilige Sebastian, sind brave Arbeiten des berühmten Johann Martin Schmidt vom Jahre 1773.

Von den in und ausser der Kirche noch vorhandenen Leichensteinen reicht keiner über das Jahr 1570 hinauf. Das Bruchstück eines wenigstens um hundert Jahre älteren Grabsteines, mit der Aufschrift: „sand cholmanstag" liegt neben der Kirchenthüre, ein anderer, ohne Inschrift, blos mit einem Kreuze bezeichnet, am Eingange des Schulhauses, beide als Pflastersteine benützt.

Es wurden mir zwar mehrmals Silbermünzen gebracht, angeblich auf Feldern der hiesigen Gegend gefunden, welche aber zu den ganz gewöhnlichen, oft vorkommenden Gegenständen dieser Art gehörten und für die Wissenschaft werthlos waren.

Ign. Fr. Keiblinger.

Brünn. Die Restaurirung des historischen Denkmales „der Königsstein bei Iglau" wurde nach dem von der k. k. Landes-Baudirection für Mähren gestellten und von der k. k. Central-Commission bestätigten Antrage bereits ausgeführt, und die diessfälligen Kosten per 243 fl. 91 kr. Ö. W. wurden von dem mährischen Landesausschusse übernommen.

Literarische Besprechungen.

Romanische und gothische Stylproben aus Breslau und Trebnitz. — Eine kurze Anleitung zur Kenntniss der bildenden Künste des Mittelalters, zunächst Schlesiens, von Dr. Hermann Luchs. Mit drei lithographirten Bildtafeln. Breslau, bei Ed. Trewendt, 1851. 6½ B. 4. 42 Seiten.

Jede neue Publication auf dem noch sehr ungleichmässig angebauten Gebiete mittelalterlicher Kunst und Archäologie in Deutschland muss uns an und für sich willkommen sein, selbst dann, wenn sie, wie das vorliegende Werk, in der sehr ungeeigten Form eines Handbuches abgefasst ist. Ungeeignet nenne ich diese Form, weil Schlesiens Denkmale selbst nur im XIV. und XV. Jahrhundert ihrem künstlerischen Werth nach bedeutend sind, während aus der romanischen Zeit, und zwar erst aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts uns einzig und allein zwei kleinere Dürftigkeitsbauten vollständig, und ausserdem nur einzelne Sculpturen eines älteren prächtigeren Bauwerkes noch erhalten sind. Auch die Frühgothik hat nur wenige Spuren hinterlassen. Dem Kenner werden desshalb die Anfangsgründe überflüssig und lästig, dem Anfänger aber die dargebotenen Exemplare unbedeutend erscheinen. Dass der Verfasser in Betreff des Chores der Elisabethkirche und der Bauzeit der Kreuzkirche in Breslau seine Ansicht geändert hat, die er in früheren Schriften noch in die Mitte des XIII. Jahrhunderts versetzte, während sie ihren Haupttheilen nach erst der Mitte des XVI. Jahrhunderts angehören, war hohe Zeit. Die zahlreichen beachtenswerthen Sculpturen Breslau's vom Ende des XV. und dem Anfange des XVI. Jahrhunderts, die, wie mehrere gleichzeitige Malereien, Nürnberger Einflüsse bekunden, sind, der Grund ist uns unbekannt, von Herrn Dr. Luchs übergangen worden, einzelne Tiraden über den Realismus jener Zeit füllen diese Lücke nicht aus. Dem niederländischen Dombild zu Breslau ist unter den wenigen Stylproben ein ganz unverhältnissmässiger Raum zugestanden, der ihm an dieser Stelle nur dann zukäme, wenn ein weitergreifender Einfluss wirklich vorhanden wäre. Sonst hätten die Bilder der sächsischen Schule im Dom denselben Anspruch auf Beachtung zu erheben. Besonders bei solcher Gelegenheit fällt der Verfasser aus dem vorherrschenden Lehrton in den des Forschers, was wiederum nur als ein Versehen bezeichnet werden kann, weil auch dadurch der ursprüngliche Zweck beeinträchtigt wird. Die Abbildungen sind verhältnissmässig sehr zahlreich, aber in Folge dessen leider auch zu klein ausgefallen; einzelne in Folge der Anwendung der Photographie als Mittelglied etwas verschwommen. Möchte daher der Verfasser, der auf dem Gebiete der Urkundenforschung sich mit Glück versucht hat, bei ähnlichen Arbeiten, wie diese, derartige Fehler in Zukunft vermeiden. Im Einzelnen bietet das Schriftchen trotzdem dem Kenner manches Interessante und Neue dar.

W. Weingärtner.

Weingärtner Wilhelm: System des christlichen Thurmbaues. Die Doppelcapellen, Thurmcapellen, Todtenleuchten, Karner, altchristlichen Monasterien, Glocken- und Kirchenthürme in ihrem organischen Zusammenhange und ihrer Entwicklung. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht's Verlag, 1860. VIII, 90 S.

Vorliegende Schrift bildet eine Ergänzung der 1858 erschienenen Abhandlung des Verfassers „Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes", und verdient so wie diese eine aussergewöhnliche Beachtung, wegen des besonderen wissenschaftlichen Standpunktes, welchen der Verfasser in beiden Schriften einnimmt. Der Zweck und die Bestimmung der alten Doppelcapellen ist, wie bekannt, bis jetzt noch nicht aufgeklärt. Am verbreitetsten war bisher die Annahme, dass dieselben, in so weit sie auf Schlössern und Burgen angetroffen werden, aus Rücksicht für die Trennung der Stände erbaut wurden, und zwar sei die obere Capelle für den Burgherrn, und die untere für die Dienstherrschaft bestimmt gewesen. Dieser Ansicht entgegen führt nun Weingärtner den Beweis, dass bei Doppelcapellen der obere Raum für den Gottesdienst im Allgemeinen und der untere Raum als Gruft aufzufassen ist. Die Untersuchung über den Ursprung und das Wesen der Doppelcapellen führte hierauf Weingärtner auf die Bestimmung der Thurmcapellen, ferner auf eine Charakterik der (auch in Österreich) zahlreich entdeckten Karner oder Beinhäuser der romanischen Zeit, auf die sogenannten Todtenleuchten, und endlich auf die Entstehung und Entwicklung der christlichen Kirchenthürme. In dieser Beziehung ist von grossem Interesse der Nachweis von dem Zusammenhang des antiken Grabtempels mit den Thurmanlagen bei altchristlichen Kirchen, von dem Ersterben der ursprünglichen Bestimmung der Thürme zu christlichen Cultuszwecken und ihrer späteren Ausbildung zu Glockenträgern.

K. Weiss.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3½ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 5. | V. Jahrgang. | Mai 1860.

Ikonographische Studien.

Von Dr. Anton Springer.

III.

Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters.

Die letzten Blätter des für alle Freunde gediegener Forschung viel zu früh abgeschlossenen Werkes über die „Mittelalterlichen Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates“ brachten eine Beschreibung der Apostelfiguren und Prophetenbilder im Schiffe der Liebfrauenkirche zu Wiener-Neustadt [1]. „An jedem Pfeiler stehen trefflich aus Holz geschnitzte und bemalte Gestalten der Apostel, der Zeit des Chorbaues, dem fünfzehnten Jahrhundert angehörig. Unter den Standbildern hängen Halbfiguren der Propheten, welchen der Name des oberhalb befindlichen Apostels, dessen Spruch aus dem apostolischen Symbolum und einer darauf bezüglichen Stelle aus den dargestellten Propheten beigeschrieben sind.“ Das Motiv ist keineswegs neu oder selten. Sowohl die Zusammenstellung der Apostel und Propheten, wie die Verbindung der ersteren mit dem Credo, findet sich auf mittelalterlichen Bildwerken öfter vor [2]. Was dagegen bis jetzt nicht beobachtet oder wenigstens nicht hervorgehoben wurde, ist die Übereinstimmung mit poetischen Darstellungen. Nicht allein treten in altdeutschen Dichtungen die Apostel auf, die einzelnen Glaubensartikel, wie sie dieselben nach alter Sage vor ihrer Zerstreuung zusammengestellt hatten, recitirend [1]: auch die Verknüpfung der Apostel und Propheten zeigt sich in der Poesie vorgebildet.

In der Einleitung zu einem Frohnleichnamsspiele, welche Mone [2]) nach einer Innsbrucker Handschrift des XIV. Jahrhunderts herausgegeben hat, werden je ein Prophet und Apostel vorgeführt, dem ersteren eine auf das Credo bezügliche Weissagung, dem letzteren ein Artikel aus dem apostolischen Symbol in den Mund gelegt. Betrachten wir die Weissagungen näher und vergleichen wir sie mit jenen in der Wiener-Neustädter Kirche, so stossen wir auf eine durchgreifende Verwandtschaft. Es ist die Reihenfolge der Propheten hier und dort beinahe dieselbe, es sind ferner so ziemlich die gleichen Weissagungen, im Frohnleichnamsspiel natürlich paraphrasirt, den einzelnen Propheten beigegeben. Jeremias, David, Isaias, Oseas, Job sagen in beiden Denkmälern dasselbe aus. Jeremias bekundet den Glauben an Gott Vater, David an Gott Sohn, Isaias an die Empfängniss, Oseas an die Niederfahrt und Auferstehung, Job an die Auferstehung [3]. Dass die Übereinstimmung nicht vollständig durchgeführt wird, erklärt sich aus der etwas unsicheren Tradition, welchem Apostel der bestimmte Glaubensartikel zugeeignet werden soll. In dieser Hinsicht bemerken wir beinahe in jeder Credo-

1) Freih. v. Sacken, die Liebfrauenkirche zu Wiener-Neustadt in den Mittelalt. Kunstdenkmalen. II. Bd., S. 191.

2) Gegen- und Übereinanderstellungen von Aposteln und Propheten kommen an allen grösseren Bilderkreisen des Mittelalters regelmässig vor. Wir erinnern nur an das nächstliegende Beispiel des Ulmer Chorgestühls. Darstellungen des Credo kennen wir in der Trierer Liebfrauenkirche, in der Kathedrale von Alby und in zahlreichen Glasgemälden. Dramatisirt erscheinen die Artikel des apostolischen Symbols im Chorgestühl der Rathhauscapelle zu Siena und aus der Abtei St. Riequier im Museum Cluny. Katalogs-Nr. 228.

1) Das Spiel der Himmelfahrt Maria in Mone's Altdeutsche Schauspiele 1841. V. 57—152.

2) Ebend. S. 143.

3) Die betreffenden Schrifttexte sind zu finden: Jerem. 3, 19. Ps. 2, 7. Isaias 7, 14. Oseas 13, 14. Job. 19, 25. Dass im Frohnleichnamsspiel Joel das berühmte Kirchenlied: Dies irae, dies illa anstimmt und Aggeus die Sequenz: Veni creator spiritus singt, wo in Wiener-Neustadt die Stelle aus Joel 2, 18: Effundam spiritum meum super omnem carnem“ angeführt wird, ist zunächst eine poetische Lösung, wirft aber auch ein anziehendes Streiflicht auf die Verknüpfung kirchlicher Lyrik mit den dramatischen Spielen.

Darstellung Varianten. Die Stelle, welche in Wiener-Neustadt Johannes einnimmt, fällt in der Liebfrauenkirche zu Trier, wie schon bei Durandus [1]), Andreas aus. Eben so wechseln Philippus und Jakobus, Bartholomäus und Matthäus u. s. w. ihre Rollen. Auch darf nicht übersehen werden, dass in der Kirche zu Wiener-Neustadt zwei Prophetenbilder fehlen, welche möglicher Weise die Übereinstimmung mit dem Frohnleichnamsspiele noch deutlicher herausgestellt hätten. Jedenfalls sind wir zu dem Schlusse berechtigt: Der Bildner in Wiener-Neustadt und der Verfasser des Frohnleichnamsspieles schöpften aus einer Quelle, benützten mindestens gleichartige und nahestehende Überlieferungen.

Wir knüpfen an diese Erkenntniss die weitere Frage, ob nicht ähnliche Wechselbeziehungen zwischen der Poesie und der bildenden Kunst des Mittelalters in ausgedehnter Weise nachzuweisen sind? Haben vielleicht grundsätzlich die Poesie und Bildnerei ihre Motive aus demselben Kreise geholt, so dass die erstere zur Erklärung und Ergänzung des Inhaltes der letzteren herangezogen werden kann, oder griff wohl gar die bildende Kunst ihre Motive aus den Dichterwerken heraus, welche den aussen liegenden Stoff bereits anschaulich gestalteten, für die Phantasie des Plastikers und Malers vorbildeten und die grossen Umrisse der Darstellung vorzeichneten? Befremdendes läge durchaus nicht in einem solchen Verhältnisse. Wie in der Griechenzeit die Poesie zwischen dem Mesthus und der bildlichen Verkörperung durch die Kunst ein festes Band schlang, so konnte auch das Mittelalter die religiösen Motive durch die Dichtung der bildenden Kunst zuführen. An und für sich ist ja das Erfinden und Schaffen des Inhaltes nicht Sache und Aufgabe der plastischen und malerischen Kunst, ihre Mittel zur Durchführung eines solchen Zweckes sind durchaus unzureichend. Es kann Zeiten geben, wo der Künstler in der Neuheit und Originalität der Gedanken Ruhm sucht, die Unsterblichkeit sich nur gesichert glaubt, indem er den Dichter auf seinem Gebiete überflügelt. Gewiss bleibt dann die malerische Schönheit des Werkes auch hinter den billigsten Ansprüchen zurück. Gesunde und lebenskräftige Kunstperioden zeichnen sich stets dadurch aus, dass die verschiedenen Kunstgattungen statt selbstzerstörend zu rivalisiren, einträchtig zusammenwirken und eine weise Ökonomie der Kräfte einhalten. Gerade je mächtiger und tiefer der Inhalt des Motives ist, welches der bildende Künstler verkörpert, desto wünschenswerther muss es ihm erscheinen, denselben bereits vorbereitet zu empfangen, und auch bei den Beschauern ein stoffliches Verständniss voraussetzen zu dürfen. Müssen diese erst mühsam mit dem Inhalte ringen, rathen und forschen, dann sind sie für den formellen Eindruck stumpf geworden und unempfänglich für den Hauptreiz malerischer oder plastischer Schilderung.

[1]) Rationale div. offic. l. IV. de Symbolo cap. 25.

Wir versündigen uns daher keineswegs an der Künstlergrösse des Mittelalters, wenn wir die Mehrzahl der Motive nicht in der Phantasie der einzelnen Künstler entspringen lassen, sondern einen früheren Bestand derselben annehmen, schon zurechtgelegt und vorbereitet für die künstlerische Form, ein Gemeingut in weiteren Kreisen.

Wären wir über die persönlichen Verhältnisse der mittelalterlichen Künstler genauer unterrichtet, so würde die Frage, aus welchen Quellen sie ihre Motive schöpften, am raschesten auf diesem Wege entschieden werden. Da dieser Gang der Untersuchung durch das Dunkel, das über den künstlerischen Persönlichkeiten herrscht, abgeschnitten ist, so müssen wir aus der Natur der Motive ihre Herkunft abzuleiten versuchen. In einzelnen Fällen kann die Entlehnung auf den ersten Blick erkannt werden. Das Glücksrad z. B., über dessen Anwendung in der christlichen Kunst diese Blätter noch jüngst berichtet haben [1]), ist in seinem Ursprunge offenbar keine malerische oder plastische, sondern eine poetische Idee. Die Bedeutung desselben ruht wesentlich auf der Anschauung des ewigen Umschwunges, der kreisförmigen Bewegung, wie sie eben nur die poetische Phantasie schildern und die vom Dichter angeregte Einbildungskraft noch empfinden kann. Der Bildhauer und Maler kann diesen Umschwung nicht unmittelbar ausdrücken, es sei denn, dass er den Abt von Fécamp nachahmt, welcher ein Rad durch künstlichen Mechanismus drehen liess, um den Mönchen den Wechsel des Lebens und Glückes zu Gemüthe zu führen [2]). Er muss bei den Beschauern die Kenntniss des Motives voraussetzen, die Vermittlung der Poesie herbeirufen, soll sein Werk wirkungsvoll erscheinen. Nachdem der Dichter dem bildenden Künstler vorangegangen war, vermag auch der Letztere das Motiv zu gestalten, auf die poetische Erinnerung gestützt, welche zum Bilde des starren Rades die Bewegung hinzufügt.

In anderen Fällen mag eine ähnliche Wechselwirkung nicht so unmittelbar zu Tage treten. Immerhin bleibt der Grundsatz giltig, dass die Poesie und die bildende Kunst des Mittelalters sich an verwandte Gedankenkreise anlehnten, von gleichen Anschauungen sich nähren. Wer die goldene Schmiede Konrad's von Würzburg oder Gottfried's von Strassburg Lobgesang auf Maria, die Mariengrüsse aus dem zwölften Jahrhundert, welche Haupt im achten Bande seiner Zeitschrift mittheilt, kennt, wer die Hymnen: *O Maria rubens Stella*, jenen: *Pange, lingua sedule virginis honorem*, den Dritten: *Ad te mens consurgat rei,*

[1]) Heider, Das Glückerad und dessen Anwendung in der christlichen Kunst in den Mitth. 1859, Nr. 3. Zu den poëtischen Bearbeitungen dieses Motives wäre ausser jenen in Heider's Abhandlung angeführten hinzuzufügen: La roe de Fortune in Jubinal, Jongleurs et Trouvéres. Paris 1835, S. 177. Es gewinnt dieses aus dem XIII. Jahrhunderte stammende Gedicht dadurch ein besonderes Interesse, dass es die Todtentanzbetrachtung einleitet, die Motive des Glückerades und des Todtentanzes verbindet.

[2]) Bibliotheque de l'école de Charles. Nov. p. 154.

das Troparium: *Ave praeclara maris stella*, überhaupt die religiösen Gesänge und Predigten des Mittelalters sich vergegenwärtigt, der kann die Symbolik nicht als ausschliessliches Eigenthum der bildenden Kunst behaupten.

Die Untersuchung, ob die Poesie und die bildenden Künste in der Benützung gemeinsamer Quellen einander nebengeordnet sind, oder der ersteren der Vortritt gebührt und aus ihr der Inhalt der plastischen und malerischen Werke geschöpft wurde, behalten wir uns für eine spätere Gelegenheit vor. In einem beschränkten und abgeschlossenen Kreise von Kunstvorstellungen wollen wir aber schon jetzt die Wechselwirkung nachweisen.

Bildwerke aus den zwei letzten Jahrhunderten des Mittelalters unterscheidet man von älteren Schöpfungen durch mannigfache technische und formelle Merkmale. Es wechseln Linienzüge und Farbensysteme, Hand und Auge folgen neuen Spuren, Zeichnung, Ausdruck, Gruppirung bewegen sich nach anderen Gesetzen, selbst das Material, in welchem die künstlerischen Gedanken verkörpert werden, bleibt von der Neuerung nicht unberührt. In gar vielen Fällen ist es aber nicht einmal nöthig, diesen besonderen Merkmalen nachzuspüren, um das Kunstwerk chronologisch einzuordnen. Die allgemeine Auffassung schon, so wie der Schilderungston scheiden in scharfer Weise die früheren und späteren Jahrhunderte. So weit ein Schlagwort im Stande ist, das Wesen eines Verhältnisses richtig zu bezeichnen, dürfte die später giltige Darstellungsweise als eine vorzugsweise historische charakterisirt werden. Es zeigt sich diese historische Auffassung nicht allein in der Abschwächung der symbolischen Gedanken, von welchen jetzt oft genug nur die äusseren Rahmen übrig bleiben, sondern auch in der individuellen Bildung der einzelnen Gestalten, in dem Streben nach äusserer Wahrscheinlichkeit der Schilderung, in dem ausführlichen Ausmalen der Scene bis zum geringfügigsten Detail. Die Wurzeln, welchen diese neue Kunstweise entsprang, die Einflüsse, welche sie bedingten, sind leicht zu erkennen. Die Kunstpflege hatte ihre Heimath seit dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts in städtischen Kreisen gefunden, dem Bürgerthume entsprechende Anschauungen und Vorstellungen erfüllen die Phantasie des zünftig gewordenen Künstlers. Mit diesen Änderungen in den äusseren Kunstverhältnissen geht nothwendig auch eine Stylwandlung Hand in Hand. Wie die Architectur, auf städtischen Boden verpflanzt, von bürgerlichen Künstlern für die bürgerliche Gemeinde errichtet, einen neuen Charakter gewinnt, so nimmt auch die bildende Kunst einen andern Geist an und stellt mit Rücksicht auf das Verständniss und die ästhetischen Interessen der bürgerlichen Kreise den Reichthum und die lebendige Gegenwärtigkeit der Darstellung in den Vordergrund. Auch wenn man die Berechtigung des breiten historischen Erzählungstones in den Altarschreinen und Bildtafeln des späteren Mittelalters vollständig anerkennt, diesen als Fortschritt bezeichnet und bei dem nothwendigen Durchgang zur vollendeten Kunst des sechzehnten Jahrhunderts auf die Trockenheit der Darstellung vergisst, so kann man dennoch des Eindruckes einer verwilderten formellen Phantasie sich nicht erwehren. Die Anlage der Charaktere erscheint nur aus dem Gröbsten gezimmert, im Ausdrucke werden nur die schroffsten Gegensätze angewendet, alle milderen Mitteltöne ausgelassen, die Gruppen sind zu ungeordneten Haufen aufgelöst, den Grundsätzen malerischer und plastischer Composition wird nur in nothdürftiger Weise Anerkennung zu Theil. Auffällig ist namentlich die Raumbehandlung. Bei Altarschreinen und Flügelaltären bedingen schon die architektonischen Trennungen eine reiche Gliederung des künstlerischen Gedankens, unwillkürlich spaltet sich derselbe in eine Vielheit von Scenen, welche als Haupt- und Nebenmotive, Vorbereitung und Erfüllung zusammenhängen. Indem das Auge der Beschauer den architektonischen Linien folgt, gewinnt es unmittelbar Klarheit über die zwischen den einzelnen Scenen waltenden Beziehungen.

Es werden aber auch auf einem einzigen Plane oft die mannigfachsten Scenen vereinigt, der ganze Verlauf eines Ereignisses in einer Reihe enge an einander gerückter Schilderungen uns vorgeführt. Nicht das erste Mal treffen wir in der Kunstgeschichte auf diese Compositionsweise. Gleich bei dem Vater der europäischen Malerei, bei Polygklet, finden wir ähnliche Grundsätze herrschend, aber wir beobachten gleichzeitig bei ihm ein wohlthätiges Gegengewicht, der Vielheit des Inhaltes gesetzt, durch den Parallelismus der Composition, durch die strenge Übereinstimmung gegenüberstehender Glieder eine regelmässige Wiederkehr der Hauptlinien, eine fremde Einheit hervorgerufen [1]). Um diese Einheit kümmern sich die Bildner des späteren Mittelalters in geringem Grade, sie zwingen das Auge ohne Ruhe an dem Nebeneinander der Scenen vorbeizuschreiten, und zerstören die ideale Raumbehandlung, zu welcher die Compositionsweise verpflichtet, durch die Ausführlichkeit der Einzelschilderung.

Ein solches Vorgehen, so durchgreifende Abweichungen von wesentlichen in der bildenden Kunst heimischen Gesetzen können nicht durch die Unwissenheit der Künstler, den unentwickelten Zustand, das Kindesalter der Kunst erklärt werden. Sieht man doch an älteren Werken des Mittelalters, an den romanischen Wandmalereien z. B. die Raumgesetze vortrefflich beobachtet, den strengen Styl mit Sicherheit angewendet. Die Änderungen der Composition gingen aus einem Bruche mit der Tradition hervor, der naturalistische Trieb hüllte nicht allein die einzelnen dargestellten Persönlichkeiten in eine zeitgenössische Tracht, sondern unterwarf auch die Anordnung und Auffassung der Bildwerke seinen Neigungen. Er hatte diesen schicksal-

---

[1]) Brunn Gr. Künstlergeschichte II, 33 ff. Welcker, die Composition der Wandgemälde in der Lesche zu Delphi. 1848.

bestimmenden Einfluss auf die Kunst nicht gewonnen, hätte er nicht früher schon das Leben beherrscht, die gesammte geistige Thätigkeit durchzogen. Die bildende Kunst hat den Naturalismus der Anschauung nicht geschaffen, wie sie überhaupt neue Gedanken nicht aufbaut, Culturformen nicht begründet. Sie setzte seine Herrschaft schon voraus, fand in den Volkskreisen, für welche auch ihre Werke bestimmt waren, eine starke Vorliebe für denselben ausgeprägt, Sinn und Verständniss für ihn geöffnet, auch die Künstlerphantasie von seinen Einwirkungen berührt. Forschen wir näher nach, wo nicht etwa blos im Allgemeinen der Naturalismus der künstlerischen Anschauung im späteren Mittelalter vorgebildet ist, sondern wo die gleichen Motive und eine verwandte Behandlung derselben, wie wir sie auf Flügelaltären und Tafelbildern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts wahrnehmen, bis zur Identität einzelner Details vorkommen, wo eine tiefgehende Übereinstimmung dem Inhalte und der Form nach sich erkennen lässt, so treten uns in erster Reihe die dramatischen Mysterien entgegen [1]).

Wie bereits in einzelnen Kirchenliedern, z. B. in der Ostersequenz: „*Victimae paschali laudes immolent Christiani*", aus dem eilften Jahrhundert dramatische Anklänge sich vorfinden, wie in den Liturgien verschiedener Kirchen, jener von Klosterneuburg, Narbonne, Sens, Rouen u. s. w. [2]) das dramatische Element gepflegt wird, muss anderwärts nachgelesen werden. Es fällt dieses, mag auch das Verständniss mittelalterlicher Darstellungen, z. B. jene der Engel mit Weihrauchfässern und in Priestergewändern, dadurch gefördert werden, aus dem Kreise unserer Betrachtungen heraus, ebenso wie die weitere Ausbildung der kirchlichen Schauspiele bis zu ihrer vollständigen Entfremdung von ihrem Ursprunge und ihrem selbstständigen Dasein auf dem profanen Theater. Wir halten blos jene Entwicklungsstufe fest, wo das Bühnenelement zwar schon eine grössere Berücksichtigung erfährt, die Gegenreden in eine förmliche Action sich verwandelt haben, aber der Inhalt noch vollständig in kirchlichem Boden ruht.

Mit Ausnahme jener Spiele, welche legendarische Gegenstände, die Bekehrung Theophil's [3]), die Wunder des heil. Nikolaus u. A. behandeln, knüpfen die Mysterien stets an die hohen kirchlichen Festtage an, wie sie denn auch gewöhnlich als Weihnachts-, Oster-, Himmelfahrts-Marienspiel bezeichnet werden. Diese Beziehung auf das Kirchenfest verleiht ihnen eine gewisse Einheit und Geschlossenheit, da sie auf die dramatische Durchführung einer Idee kein Gewicht legen, sondern sich damit begnügen, eine Reihe lose verbundener Handlungen noch einmal an dem Zuhörer vorüberziehen zu lassen.

Die Weihnachtsspiele enthalten in der Regel die Verkündigung, Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung durch die Hirten und heil. drei Könige, den bethlehemitischen Kindermord und die Flucht nach Ägypten an einander gereiht. In einem Falle erscheint noch der zwölfjährige Christus im Tempel angefügt. Bei den Passionsspielen wird weiter zurückgegriffen und die Hochzeit zu Canaan, die Versuchung, die Taufe im Jordan, Wunderheilungen und Apostelberufungen als Einleitung vorangestellt.

Mit Magdalena's Bekehrung und Lazarus' Auferweckung beginnt die Haupthandlung, welche mit der Grablegung endigt, zuweilen aber auch noch die Höllenfahrt und Auferstehung mit einschliesst. Das letzte Motiv wird in einzelnen Osterspielen auch selbstständig behandelt, ebenso wie die Himmelfahrt Christi und dem Tode Maria eigene Mysterien gewidmet erscheinen.

Durchaus unstatthaft ist natürlich die Annahme, als ob die gleichzeitigen Bildner stets nur in unselbstständiger Weise, Copisten ähnlich, die dramatischen Motive wiedergegeben hätten. Schon die Rücksicht auf den Titelheiligen der Kirche oder des Altares gebot ein freies Auftreten, fügte z. B. zu den im Mittelschreine dargestellten Gestalten Christi und Maria die Figuren der Patrone bei. Auch die Natur der Flügelaltäre, die Möglichkeit des Verschlusses und der Öffnung übt Einfluss auf die Wahl der Gegenstände. Es können die äusseren Flügelbilder mit den inneren in einer unmittelbaren Verbindung stehen, da sie aber niemals gleichzeitig geschaut werden können, so können auch die Darstellungen hier und dort anderen Gedankenkreisen entlehnt sein. Bei gothisch gestalteten Altären schränkt sich der Bilderschmuck nicht auf den verschliessbaren Schrein ein. Über demselben, in dem Fialenbaue erblicken wir gleichfalls plastische Gestalten, welche, weil sie bei geöffneten, wie bei geschlossenem Schreine gleichmässig sichtbar sind, eine gewisse Allgemeingiltigkeit athmen müssen,

---

[1]) Das Material zu der vorliegenden Untersuchung findet sich in: Mone, Altdeutsche Schauspiele; Mone, Schauspiele des Mittelalters, zwei Bände; Jubinal, Mystères inédits du quinzième siècle; Monmerqué et Michel, Théâtre français au moyen-âge, XI–XV. siècles; Duméril, Origines latines du théâtre moderne; Marriott, a collection of english Miracle-plays or mysteries; Schönemann, Sündenfall und Marienklage, zwei niederdeutsche Schauspiele; Hoffmann, Fundgruben, zweiter Band; Haupt, Zeitschrift f. d. Alterth., zweiter und dritter (Alsfelder Passionsspiel) Band; Schmeller, Carmina Burana im 16. Bande der Bibliothek des literarischen Vereines zu Stuttgart. Das Frankfurter Passionsspiel im Frankfurter Archiv von Fichard herausgegeben, war uns leider nur im Auszuge bei Duméril (S. 297) zugänglich.

[2]) Clement, Liturgie musique et drame du moyen-âge in: Annales archéol. t. VII und VIII.

[3]) In der Bearbeitung der Legende des Theophilus wetteiferte die französische und deutsche Poesie des Mittelalters. Auch in der bildenden Kunst kam sie öfter zur Darstellung. Wir führen als Beispiel die Reliefs an der Klosterpforte der Notre-dame-Kirche zu Paris (Guilhermy Itin. arch. 84) an. Dass ihr Schöpfer seine Motive aus Rutebeuf's bekanntem Miracle holte, wollen wir nicht geradezu behaupten. Auffällig bleibt es immerhin, dass Bild und Dichtung selbst in so geringfügigen Zügen, z. B. in der Händefaltung vor Satan übereinstimmen. Keine der älteren, in der Acta SS. zum 8. Februar gesammelten Quellen enthält dieses Motiv. Auch die Schilderung in den Reliefs, wie die lanzenbewaffnete Madonna den Contract aus des Teufels Händen entreisst, deutet auf eine poetische Entlehnung.

nothwendig aus dem besonderen Kreise historischer Schilderung heraustreten. Endlich dürfen auch die Cultursitten nicht vergessen werden. In den verschiedenen Abschnitten des Kirchenjahres werden bestimmte Gedankenkreise in den Vordergrund gestellt, in der Fastenzeit z. B. der Passionsgeschichte ein natürliches Übergewicht über alle anderen Ereignisse aus dem Leben Jesu eingeräumt. Was war natürlicher als dass die Altäre so eingerichtet wurden, dass sie sich den einzelnen Jahresperioden auch in ihrem Bildschmucke anschmiegen, während sie bei geöffneten Flügeln z. B. die Weihnachtszeit verherrlichten, bei geschlossenen, die für die Fastenzeit passenden Empfindungen anregten. Eine knappe Übereinstimmung zwischen dem Inhalte der Altarbildwerke und der dramatischen Mysterien werden wir daher nur selten beobachten; jener umspannt gewöhnlich einen reichen Kreis, umfasst die Motive mehrerer Spiele. Ob das „Mehr" auf den blossen Zufall zu schreiben ist, oder ob auch hier ein bestimmter Plan vorliegt, wagen wir nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Wenn wir aber sehen, wie die Reihe der dramatischen Spiele sich mit dem Kirchenjahre und dessen Abschnitten in einen festen Zusammenhang bringen lässt, dem Weihnachts- und Osterspiele sich für die Adventzeit die Darstellung des jüngsten Tages anschliesst, und wie auf der anderen Seite die Altarschreine gar häufig auf der Schauseite Geburt, Tod und Auferstehung Christi verherrlichen, auf der Rückseite aber das Weltgericht dem Auge der gläubigen Beschauer offenbaren, so können wir kaum die Vermuthung unterdrücken, dass derselbe Cyklus, welchen die Mysterien durchschreiten, auch den spätmittelalterlichen Bildwerken auf Altären zu Grunde liegt [1].

Nachdem wir die Unterschiede zwischen dem Inhalte der Altarbilder und der dramatischen Spiele angedeutet, müssen wir auch das Übereinstimmende in den Motiven hervorheben. Es liegen uns die Beschreibungen von Altarschreinen und Tafelbildern aus den mannigfachsten Gauen Deutschlands, aus den Rheinlanden, Pommern, Franken und Schweden, Baiern und Tirol, Österreich und den angrenzenden ungarischen Ländern vor. Die Beschreibungen gehen leider in den meisten Fällen über den Inhalt der Bildwerke flüchtig hinweg, in noch anderen Fällen besitzen wir nur noch Fragmente der letzteren, der Mittelschrein wurde von den Flügeln getrennt, diese selbst, wenn sie aus Abtheilungen bestehen, aus einander gerissen, die Vorderseite von der Rückseite abgesägt. Diese Umstände erschweren die Untersuchung und machen die wünschenswerthe Vollständigkeit unmöglich, sie hindern aber doch nicht die Einsicht, dass durchschnittlich die gleichen Motive in derselben Reihenfolge und in dem gleichen Zusammenhange hier und dort zur Anwendung kamen.

Wie die Weihnachtsspiele die Ereignisse der Kindheit Jesu von der Verkündigung bis zur Flucht nach Ägypten und zuweilen bis zu Christus als zwölfjährigen Knaben im Tempel nach einander vorführen, so sehen wir an den inneren Flügeln des Rothenburger Hochaltares [1]) und an den äusseren des Choraltares zu Nördlingen [2]) die Verkündigung, Heimsuchung, die Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige, die Darstellung im Tempel, die (in den dramatischen Spielen natürlich übergangene) Beschneidung, die Flucht nach Ägypten und den zwölfjährigen Jesus im Tempel zusammengestellt. Die in den Weihnachtsspielen häufige Episode des Kindermordes wird gleichfalls auf den Flügelaltären zu Bartfeld [3]), Weissenbach [4]) geschildert. Einen genauen Parallelismus mit den Weihnachtsmysterien zeigen noch andere Altarschreine in Schwaben, Franken und den Rheinlanden. Wir erinnern nur an den Marienaltar in Calcar, an den Clareraltar im Cölner Dom, die Flügelaltäre zu Merl, Klausen, Enskirchen, Tiefenbronn u. a. Den an österreichischen Bildwerken wahrnehmbaren Grad der Übereinstimmung mag die Tafel auf der folgenden Seite versinnlichen.

Zu Botzen [5]) und in der Marienkirche zu Anklam [6]) und am Marienaltare zu Xanten [7]) finden wir den Stammbaum Christi als Einrahmung verwendet, entsprechend der Sitte in der Weihnachtsvigilie die Genealogie nach dem Evang. Matthäus zu singen [8]). Am St. Wolfgangsaltare bilden 24 kleine Figuren: Adam, die Propheten, Krieger (Könige?) und Joh. d. T. die Einrahmung, gerade wie dieselben auch in den Vorspielen der Weihnachtsmysterien auftreten [9]).

Noch durchgreifender zeigt sich die Übereinstimmung der Motive bei den Passionsspielen und Passionsbildern, da bei der Schilderung der Begebenheiten aus der Kindheit Christi das Marienleben natürlich auch in einzelnen Scenen mit erzählt wurde — eine Verdoppelung des Motivenkreises, welche bei den Kreuzaltären wegfiel. Die Scenenfolge vom Einzuge in Jerusalem oder wenigstens vom Gebete auf dem Ölberge angefangen bis zur Auferstehung lernen wir an den jetzt getrennten Bildern eines Altares zu Ilmmünster [10])

---

[1]) Dieser Auffassung widerspricht nicht die Annahme, dass die Darstellungen des jüngsten Gerichtes an den Altarrückwänden auch mit Rücksicht auf die daselbst aufgestellten Beichtstühle gewählt wurden, um den Beichtenden die Verdammniss der Unbussfertigen und die Seligkeit der Gerechten vor die Augen zu führen. Vergl. Heider, Mittelalt. Kunstd. in Salzburg, S. 34.

[1]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I. 324.

[2]) Ebend. S. 347.

[3]) Mittheil. der k. k. Central-Commission 1856, S. 256.

[4]) Ebend. 1856, S. 203.

[5]) Ebend. 1857, S. 62.

[6]) Kugler, Pommer'sche Kunstgesch. in kl. Schr. I. 808.

[7]) Werth, Kunstdenkm. in d. Rheinlanden, T. XX.

[8]) Clement, Liturgie, musique et drame du moyen-âge in Ann. archéol. t. VII.

[9]) Im Spiele von der Kindheit Christi bei Mone I. 132, in München Mspt. nativ. und im Mystère des Prophètes bei Du Méril p. 179. Es wurde dieses Mysterium am Vorabende des Weihnachtsfestes gespielt.

[10]) Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Diöcese München-Freising, S. 40.

und Altenmühldorf[1]) in Baiern, auf den schwäbischen Schreinen zu Hall und Tiefenbronn[2]), auf den Altären zu Klausen und in der Nikolauscapelle des Cölner Domes, ferner in der Nikolaikirche zu Anklam und der Marienkirche zu Damm[3]), zu Heiligenblut[4]), Gröbming[5]) und (auf Flügeln und Predellen zerstreut) in der Stiftskirche zu Salzburg[6]) kennen. Der berühmte Hauptaltar zu Calcar, jener von Hans Brüggemann's Hand im Schleswiger Dome, und das Memling'sche Passionsbild zu Lübeck schliessen sich gleichfalls dem Motivenkreise der Mysterien genau an. Und um auch die Übereinstimmung in anderen Gedankengebieten anzudeuten, bemerken wir, dass der Altarschrein in der Stiftskirche zu Oberwesel die Zeichen des jüngsten Tages[1]) Bild für Bild eine Scene des Rheinauer Spieles vom Weltgerichte wiedergibt, welches Mone mit einer Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts[2]) veröffentlicht hat.

Wir begnügen uns keineswegs mit dem bisher erzielten Resultate, mit der Einsicht der Benützung gleicher Motive bei den Dramatikern und Bildnern des Mittelalters. Wir finden noch Spuren eines engeren, eines unmittelbaren Zusammenhanges. Bühnenvorschriften und Anweisungen zur Scenirung der Mysterien sind uns theils vollständig erhalten, theils lassen sie sich zwischen den Zeilen des Textes deutlich lesen. Im Himmelfahrtsspiele[3]) sind wir zu Anfange des Drama's Zeugen des Aufmarsches der handelnden Personen, die sich in ihren verschiedenen „Burgen" oder Ständen niederlassen, die ganze Dauer des Spieles hier verweilen, und nur wenn die Reihe zum Sprechen an sie kommt, vortreten. So erklären sich die Ausdrücke: „surgit Petrus", „recedunt Apostoli", „et sic ponunt se

St. Galler Spiel [7])	Myster. nativ. [8])	Altar in St. Wolfgang [9])	Altar in der Stiftskirche zu Salzburg [10])	Altar in Hallstadt [11])
			Joachim und Anna an der goldenen Pforte	Joachim und Anna an der goldenen Pforte
				Mariä Geburt
				Vorstellung i. Tempel
Vermälung Mariä				Vermälung Mariä
Verkündigung	Verkündigung		Verkündigung	Verkündigung
Heimsuchung	Heimsuchung	Heimsuchung		Heimsuchung
Joseph's Traum				Joseph's Traum
Geburt Christi	Geburt Christi	Geburt Christi	Geburt Christi	
		Beschneidung	Beschneidung	Beschneidung
Die heil. 3 Könige bei Herodes				
Anbetung der Könige	Anbetung der Könige	Anbetung der Könige		Anbetung der Könige
Vorstellung i. Tempel		Vorstellung i. Tempel	Vorstellung i. Tempel	
Kindermord	Kindermord			
Flucht nach Ägypten	Flucht nach Ägypten	Flucht nach Ägypten	Flucht nach Ägypten	Flucht nach Ägypten
		Tod Mariä		Tod Mariä

[1]) Ebenda S. 173.

[2]) Waagen a. a. O. S. 170 und 235.

[3]) Kugler, Pommer'sche Kunstgesch. a. a. O. S. 809 u. 811.

[4]) Mittheilungen 1856, S. 12.

[5]) Ebenda S. 174.

[6]) Heider a. a. O. S. 33.

[7]) Mone I, 132. Das Vorspiel ist hier, wie bei dem andern Mysterium ausgelassen.

[8]) Schmeller, Carmina burana p. 80, nach einem Codex des XIII. Jahrhunderts in München.

[9]) Mittheilungen 1857, S. 62.

[10]) Heider, Mittelalterl. Kunstdenkm. in Salzburg, 1857.

[11]) Mittheilungen 1858, S. 22.

[1]) Kugler, Kl. Sch. II, S. 313. Kugler hat irrig die Gestalt des heiligen Gregorius als heiligen Hieronymus bezeichnet.

[2]) Schauspiele d. Mittelalt. I, S. 276, Vers 105—199.

[3]) Mone, Altd. Schausp. S. 21. Im Verlaufe des Mysteriums (V, 891 ff.) erfahren wir, dass Stationen aus dem Leben und Leiden Christi: locus baptismalis, iejunii, passionis, sepulturae, ascensionis auf der Bühne vertheilt waren; in welcher Art sie dargestellt wurden, wird leider nicht angegeben.

Judaei ad locum". Auf die gleiche Anordnung deuten im Auferstehungsspiel[1]) die Worte: „et sic nuntius currit hinc et inde in circulo" in der Scene, wo Grabwächter gedungen werden sollen. Das von Schmeller und Hoffmann herausgegebene Mysterium der Passion beginnt mit der Anweisung: primitus producatur Pilatus et uxor sua una cum Militibus in locum suum; deinde Herodes cum Militibus suis; deinde Pontifices, tunc Mercator et uxor sua; deinde Maria Magdalena. Noch deutlicher spricht sich über die Bühnenanlage der Prolog eines altfranzösischen Osterspieles[2]) aus: „Bestimmen wir zuerst die Stände und Örtlichkeiten, nämlich vor allem anderen das Kreuz und hernach das Grab. Auch einen Kerker (für Longinus) muss es geben, um die Gefangenen einzusperren. Die Hölle wird auf eine Seite verlegt, die Häuser auf die andere, ferner der Himmel (oben?). Und auf den Stufen (die früheren Angaben beziehen sich also auf den Hintergrund) zuvorderst Pilatus mit seinen Vasallen; er wird sechs bis sieben Ritter haben; Kaiphas hat seine Stelle auf der anderen Seite und bei ihm das Judenvolk; dann folgt Joseph von Arimathia. Den vierten Stand nimmt Herr Nikodem ein und jeder hat die Seinen bei sich. Auf dem fünften Stande sind die Jünger, auf dem sechsten die drei Marien. Sorge wird getragen werden für die Darstellung von Galiläa in der Mitte des Raumes und dessgleichen von Emaus. Und wenn alle (handelnden) Personen ihre Plätze eingenommen haben, beginnt Joseph von Arimathia zu sprechen". Der hier geschilderten Bühneneinrichtung entspricht im Wesentlichen die Zeichnung, welche dem Donaueschinger Passionsspiele beigefügt ist und zweiundzwanzig Stände aufzählt[3]). Zuweilen wurde nicht in horizontaler Richtung der „Plan" durch Stände gegliedert, sondern mehrere Gerüste über einander aufgethürmt, so dass zu oberst Gott mit den Engelsschaaren thronte und das Paradies versinnlicht war, das Mittelgerüste die Erde darstellt, zu unterst aber der dunkle Höllenrachen gähnte[4]).

Wir können uns dem Eindrucke nicht entziehen, dass die Bühneneinrichtung zu dem dramatischen Fortgange der Handlung eine arge Winkelstellung bildet, ihre Stabilität im Gegensatze zur Bewegung der letzteren die öffentlichen Aufführungen zu Tableaus umgestalten musste, zumal wenn wir uns erinnern, dass Hunderte von costümirten Personen gleichzeitig die Bühne erfüllten und die einzelnen Gruppen und Stände eine gewisse Symmetrie offenbarten. Dies erklärt den leichten Übergang von den dramatischen Mysterien zu den Pantomimen und „lebenden Bildern", deren häufige und beliebte Vorführung bei festlichen Gelegenheiten Chronisten und Dichter des späteren Mittelalters deutlich bezeugen. Dieselben bilden keineswegs, wie man vielleicht, durch Analogien verführt, glauben könnte, eine Vorstufe der Mysterien, sondern haben sich, als die letzteren eine bestimmte Entwicklungsstufe erreicht, von ihnen losgelöst und selbstständig gestellt[1]).

Hier nun tritt die Berechtigung ein, einen neuen Schluss mit Rücksicht auf die Bildwerke der späteren Jahrhunderte des Mittelalters zu ziehen. Wir haben früher die gemeinsamen Elemente in den Motiven nachgewiesen, wir können jetzt die Identität der Compositionsweise behaupten. Auch an den Bildwerken bemerken wir die Scenenfolge zur Nebeneinanderstellung der Gruppen aufgelöst, der fortschreitenden Bewegung der dramatischen Action durch die gleichzeitige Darstellung der Hauptmomente des Vorganges eine enge Schranke gesetzt. Hätte der Bildner aus dem Wesen seiner Phantasie heraus, unbeirrt von äusseren Einflüssen, sein Werk componirt, so würde er nothwendig die Mannigfaltigkeit der Motive den Grundgesetzen der malerischen Phantasie untergeordnet, die Darstellung stylisirt haben. Eine Mittelgruppe, das ganze Bild beherrschend und zur Einheit zusammenfassend, hielte dann das Auge des Beschauers fest, von dieser Mittelgruppe würde die Anordnung der Seitenbilder bestimmt werden, diese müssten sich ferner, um einen technischen Ausdruck zu gebrauchen, decken, ein vollkommenes Gleichgewicht zu einander bewahren, deutliche Wechselbezüge offenbaren, so dass der betrachtende Sinn beide Seiten gleichmässig erfasst und von ihnen wieder zur einigenden Mitte geführt wird. Nicht blos in der Wahl der gegenüberstehenden Motive würde sich endlich die Rücksicht auf Übereinstimmung erkennen lassen, auch in formeller Beziehung, in Zeichnung und Gruppirung waltete sodann die letztere. Von allen diesen Merkmalen selbstständiger malerischer

---

[1]) Ebenda S. 112. Vergl. auch Ludus Coventriae p. 285: „cohat tyme Herodedys takyn his schaffalde and Pylate and Kayphas here schaffeldys".

[2]) Monmerqué et Michel S. 11.

[3]) Mone, Schausp. d. Mittelalters II, 156.

[4]) Meriotte Lit. Strutt, Manners and Customs vol. 3, p. 130. Duméril 69.

[1]) Beispiele solcher Mimenspiele und lebenden Bilder, bei festlichen Gelegenheiten, fürstlichen Einzügen aufgeführt, lassen sich aus mittelalterlichen Stadtchroniken in grösserer Zahl angeben. Im Journal d'un bourgeois de Paris (Chroniques nationales françaises t. XL, p. 349) u. a. heisst es von solchen Aufführungen: „et fut fait sans parler, ne sans signer, comme se ce feussent images enlevees contre un mur". Die „Feerie", welche bei Gelegenheit der Schwertleite des Sohnes Philipp des Schönen 1313 die Pariser Bürger veranstalteten, schildert Godefroy de Paris (Chron. nat. Franc. t. IX) V. 338 ff. Diese Aufzählungen haben für die Kunstgeschichte noch das besondere Interesse, dass sie uns die populären Bilderkreise des Mittelalters anschaulich machen. Unter den deutschen Mimenspielen ist wohl jenes von den englischen Bischöfen in Costnitz veranstaltete (Corp. Act. et Decret. N. Constant. Conc. tom. IV, p. 1009) das berühmteste: „in dem Mahl machten sie (die Schauspieler) solch bild und geberd als unser Frau ihr Kind gebahr mit fast köstlichen Tüchern und Gewand. Und Joseph stellten sie zu ihr. Und die heiligen drei Könige, als die unser Frauen die Opfer brachten. Und hatten gemacht einen lautern golden Stern, der ging vor ihnen, an einem eisern Drat. Und machten König Herodem, wie er den Königen nachsandt und wie er die Kindlein ertödtet. Das machten sie alles mit gar kostlichen Gewand und mit grossen guldernen und silbernen Gurteln und machten das mit grosser Gezierd und mit grosser Demuth".

Composition finden sich auf den Bildwerken des späten Mittelalters so gut wie keine Spuren. Ausschliesslich in einer Richtung bewegt sich die Ordnung der Composition, die Aufeinanderfolge der Scenen drängt sich unwillkürlich dem Auge des Beschauers auf. Bei den Passionsbildern der altcölnischen oder altniederländischen Schule, auf dem Hochaltar zu Calcar u. a. nimmt allerdings das Kreuz Christi die Mitte der Darstellung ein, die Bilder des Seitenplanes rechts und links aber zeigen abgeschlossene, in keine Parallele gebrachte Gruppen und Situationen, welche nach einander betrachtet werden müssen. Offenbar arbeitete hier die Bildnerphantasie nach einem fremden Vorbilde, und zwar nach einem nicht der bildenden Kunst angehörigen Vorbilde. Wenn wir nun sehen, dass die gleiche Darstellungsweise bei den dramatischen Mysterien wiederkehrt, können wir uns gegen die Annahme einer Wechselwirkung dann noch sträuben, zumal die Motive beiden gemeinsam sind und auch mannigfache Detailzüge im Mysterium wie auf den Bildwerken gleich angetroffen werden?

Auf dem Genter Altarwerke, so wie in dem grossen Schnitzaltare zu Calcar bemerken wir die Prophetengestalten an die äussersten Ecken des Bildes gerückt. Wir vergleichen damit die Bühnenordnung, welche bei der Aufführung eines Weihnachtsspieles zu Rouen 1474 verfasst wurde und sehen, dass auch hier den weissagenden Propheten besondere Stände fern von allen übrigen eingeräumt waren [1]). Hier kann nun freilich die Stylrücksicht die Stellung der Propheten bedingt haben, ohne dass es der Vermittlung der Poesie bedurfte. Dagegen ist bei einem anderen Motive die Übereinstimmung in zufälligen Details so vollständig, dass nothwendig an eine unmittelbare Wechselwirkung gedacht werden muss. Wenn wir den Dreikönigszug also beschreiben: *Tres reges coronati aureis coronis, tenentes in manibus scyphos aureos cum auro, thure et myrrha cum summariis et mirabili famulatu, præeuntibus simiis, babuynis et diversis generibus animalium pervenerunt ad praesepium* etc., so hat gewiss jeder Bildkundige sofort das prächtige Gemälde Gentiles da Fabriano vom Jahre 1423 in der Florentiner Akademie vor seinen Augen. Und doch bezieht sich die Schilderung keineswegs auf ein Bildwerk, sondern auf ein aus Pantomime und Drama gemischtes Spiel, welches im XIV. Jahrhundert in Rom gefeiert wurde [2]).

Wir bemerken bei den Darstellungen der Geburt Christi zuweilen hinter der Madonna noch eine weibliche Gestalt, oder, wie zu Cubiaco, die Wehmutter im Vordergrunde beschäftigt und neben ihr eine Frau zur Maria flehend gemalt [3]). Die Erklärung für diese Gestalten finden wir im neunzehnten und zwanzigsten Capitel des Protoevangelium Jacobi [1]). Die Bildungsverhältnisse der Künstler des späteren Mittelalters machen aber die Annahme, sie hätten unmittelbar aus dieser Quelle geschöpft, in hohem Grade unwahrscheinlich, auch wenn wir die Popularität der apokryphen Evangelien im Mittelalter bereitwillig zugestehen. Die Aufnahme des Motives in den Bilderkreis bedarf keiner Erläuterung, wenn wir uns erinnern, dass dasselbe auch in den Mysterien, die ihren Stoff mit Vorliebe aus den apokryphen Evangelien und der Legenda aurea schöpfen, ausführlich behandelt wird [2]). In ähnlicher Art sehen wir Bühnenanweisungen wie bei der Auferweckung Lazari: *Apostoli tunc absolvant eum, avertentes facies suas propter foetorem* [3]), und bei der Kreuzigung: *Johannes tenet Mariam sub humeris* [4]) auf den Werken der bildenden Kunst unzählige Male reproducirt. Für das letztere Motiv kann die Berufung auf die Tradition im Kreise der bildenden Kunst nicht gelten, da in frühmittelalterlicher Darstellung die Mutter und der Lieblingsjünger des Heilandes regelmässig ihren Platz zu beiden Seiten des Kreuzes finden. Den Salbenhändler, der in allen Passionsspielen eine Rolle spielt, entdecken wir glücklich auf den Stationsbildern Adam Kraft's zu Nürnberg, und eben so bemerken wir bei der Schilderung der Niederfahrt zur Vorhölle nahezu eine wörtliche Übereinstimmung. In welchen Punkten aber hier die Bildwerke und Mysterien zusammentreffen, findet man weder im Evangelium Nikodem's, noch in der künstlerischen Tradition der Vorzeichnung. Die schriftliche Quelle hält sich bei den Äusserlichkeiten im Auftreten Christi wenig auf und schildert ausführlich nur die vollbrachten Thatsachen. Auf die dem Psalmisten entlehnten Worte der Engel „fuhren die ehernen Thore auf und die eisernen Riegel wurden zurück geschoben und alle gefangenen Todten wurden von ihren Fesseln befreit“. Sodann: „Da ergriff der König der Herrlichkeit den Satan am Scheitel und übergab ihn seinen Engeln, indem er sprach: Bindet mit eisernen Fesseln seine Hände und Füsse, seinen Nacken und seinen Mund“. Der Act der Befreiung selbst wird, wie wir sehen, rasch übergangen [5]). Die ältere mittelalterliche Kunstauffassung des Motives mag uns das Bild auf dem Klosterneuburger Altaraufsatze [6]) versinnlichen: „Christus mit den Füssen über die geknebelte Gestalt eines Teufels schreitend, fasst mit seiner Rechten Eva's linke Hand und legt seine Linke auf die Schulter Adam's, welcher beide Hände flehend emporhält. Adam und Eva sind im Begriffe, aus der Vorhölle, deren schwer beschlagene Pforten geöff-

[1]) Mysterium incarnationis citirt bei Duméril p. 69, Anm. 1.: les establies des six prophétes estoient hors des autres.“

[2]) De rebus gestis Azonis ap. Muratori Rerum ital. Script. t. XII. col. 1017.

[3]) Agincourt, Malerei. Taf. CXXVI, f. 6.

[1]) Thilo, Codex apocryphus, N. T. p. 379.

[2]) Duméril, S. 354. Auch in den Corpus Christi plays zu York.

[3]) Mone, Schausp. d. Mittelalters I. 95.

[4]) Schmeller, Carmina burana p. 95 ff.

[5]) Thilo, Codex apocr. S. N. T. 713 ff.

[6]) Heider in den mittelalt. Kunstdenkm. d. österreichischen Kaiserstaates. I. 124.

net sind, herauszuschreiten. Aus dem Innern brechen Flammen empor.“ In den Mysterien dagegen wird den äusseren Vorgängen ein weiterer Raum gegönnt. Es wird die rothe Farbe am Gewande Christi hervorgehoben, die Bühnenanweisung gegeben: *„frangit Jhesus tartarum, cum vehementia confringit infernum“*, „und den Stoss (der Salvator) mit eim Fuss an der hölle tor“, es wird ferner beschrieben, wie die „altvätter nackent har uff gand und vor inen vil kleiner Kinder gantz nackent.“ Endlich bemerken wir noch in der Handlung gern einen zarten Zug eingeflochten, Adam und Eva, der alten Liebe eingedenk, einander zugewendet und die Freude über die gemeinsame Befreiung äussernd:

> Eva, Eva
> Salich wif, du to my ga

ruft Adam im Redentymer Osterspiele, nachdem ihn Christi Hand aus der Vorhölle gezogen [1]), und auch im altenglischen Mysterium redet Eva Adam zärtlich an:

> Adam my husband heynd (kind)
> This menys solace certan,
> Siche lighte can on us leynd
> In paradyse falle playn [2]).

Den Fussstoss bemerken wir auch auf dem Hochaltare zu Calcar, die nackten Erzväter und viele nackte Kinder treten uns auch auf dem Dürer'schen Holzschnitte (B. 14) entgegen, und Adam und Eva zur zärtlichen Gruppe vereinigt zeigt uns der Kupferstich in der kleinen Dürerschen Passion (B. 16). Ja, wenn wir das Locale auf dem Dürer'schen Holzschnitte genauer in das Auge fassen: das Thor im Hintergrunde, die wehrenden Teufel an der Fensterlucke, den vertieften Höllengrund an der Seite, so können wir kaum die Vermuthung unterdrücken, der Künstler habe die ihm gewiss geläufige Bühneneinrichtung in seinem Bilde reproducirt.

Um mit den Parallelen zu schliessen, erwähnen wir noch, dass die Zahl der Grabwächter wie in den Mysterien so auch auf altdeutschen Bildern, den Weltgegenden entsprechend, auf vier sich beläuft [3]), und bei den Darstellungen des jüngsten Gerichtes das Herabziehen der Verdammten an einem Stricke oder einer Kette gleichfalls den dramatischen Spielen entlehnt ist [4]).

Entscheidender noch als diese Einzelnheiten dünkt uns der Einklang in dem Tone naturalistischer Schilderung. Greifen wir das nächstliegende Motiv der Geisselung und Verspottung Christi aus den Passionsbildern heraus. Wir verzeihen den Bildnern des späten Mittelalters vom Herzen

[1]) Mone, Altd. Schausp. S. 116; Mone, Schausp. d. Mittelalt. II, S. 54 und 340 ff.

[2]) Mariotte, S. 162.

[3]) Mone, Altd. Schausp. S. 111. Dürer's Kupferstichpassion Bd. 17.

[4]) Mone, Schausp. d. Mittelalt. I, S. 239 und 269. Das jüngste Gericht von M. Stephan (?) im Cölner Museum.

gern die mannigfachen Sünden gegen die äussere historische Wahrheit, die Costümetreue und so weiter; am schwersten können wir uns aber mit diesen rohen, handwerksmässig zugreifenden Peinigern befreunden, welchen das Dämonische gänzlich abgeht, deren Hässlichkeit daher auch keine künstlerische Berechtigung besitzt, vielmehr, wie alles Trockene und Gemeine, einfach abstösst. Wie uns nach einem deutlicheren Ausdrucke des Hohnes und des teuflischen Grimmes verlangt und wir in den Schergen den bösen Geist, als den nothwendigen Gegensatz zum göttlichen Geiste Christi, vermissen, so mussten auch die Zeitgenossen der Künstler sich eine Ergänzung des Ausdruckes suchen und den Charakter der Peiniger vervollständigen. Wir müssen auch annehmen, es sei denn, wir wollen absichtlich gering von der Künstlerkraft des Mittelalters denken, dass die Bildner eine vorläufige Bekanntschaft mit dem Wesen und der höhnischen Natur der Schergen bei ihren Zeitgenossen voraussetzten und aus diesem Grunde nur, was unmittelbar an die Sinne spricht: Das hässliche Formengerüste des dämonischen Charakters in ihrer Schilderung hervorheben. Sie durften aber billig diese Voraussetzung machen, da in den Passionsspielen die Marterscenen mit besonderer Ausführlichkeit behandelt sind. Man erinnere sich nur, wie in einem rheinischen Passionsspiele [1]) Rufus Geld anbietet, um die Schergen zu kräftigeren Schlägen zu ermuntern, wie in dem Donaueschinger Mysterium die Juden, vor allem Yesse, Mote, Wrabel und Malchus mit wahrer Wollust Christum peinigen, jedem Geisselhiebe giftige Spottreden hinzufügen, sich gegenseitig noch zum Grimme stacheln und zur Leidenschaft entflammen [2]), wie in dem französischen Passionsspiele bei Jubinal [3]) Malquin und Haquin jeder den anderen an Bosheit zu übertreffen anstrebt, und man wird nicht allein wieder in den einzelnen Motiven auf Parallelen stossen, Einzelzüge der Dichtung auf den Bildwerken reproducirt gewahren, sondern auch in den Mysterien die ästhetische Grundlage und Rechtfertigung für die malerische Darstellung erkennen. Die Dichtung hatte auch hier den Weg gebahnt, die Charaktere abgeschliffen, zwischen dem überlieferten Stoffe und der Künstlerphantasie, so wie auch zwischen dem Künstler und dem betrachtenden

[1]) Mone, Schausp. d. Mittelalt. I, 110. Rufus:

> Wůzent uf meine jadesheit
> ich gelonen uch wol der arbeit,
> ir sollent zwenzig marg han
> wollent irn bit flige understan.

[2]) Mone, ebend. II, S. 270. „Nu vahent sy an mit vil spotworten, schlachen, rouffen und stossen mit dem Salvator gegen.
S. 274: Nu nemend sy den Salvator aber zů hand mit grossem Gespöl, rouffen und schlachen“.
S. 275: Malchus zerrt Christum am Haare, Israhel verdreht ihm das Gesicht. Mosse ruft:

> Israhel, gib im eins zum Kopf,
> So gucht in Jesse by dem schopf u. s. w.

[3]) Jubinal II, 202 ff.

Volke eine feste Brücke geschlagen. Erst wenn man den Inhalt der Bühnenspiele sich angeeignet, den inneren Sinn mit den Typen und Charakteren der einzelnen vorgeführten Persönlichkeiten bekannt gemacht hat, versteht man den Schilderungston der Passionsbilder. Das Verständniss ist aber so vollständig und unmittelbar, dass kein Zweifel übrig bleibt, auch der Künstler des Mittelalters habe seine Phantasie mit jenen dramatischen Typen erfüllt, und dass er in seinen Werken mehr oder weniger freie Umbildungen den mittelalterlichen Mysterien lieferte.

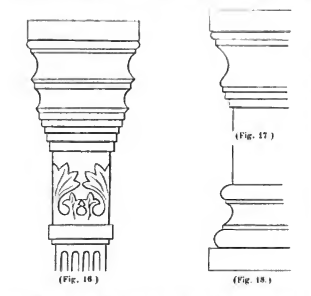
Wir wünschen und hoffen, dass später der Beweis des unmittelbaren Zusammenhanges, welcher zwischen der dramatischen und bildenden Kunst des späteren Mittelalters waltet, noch schlagender geführt und an zahlreicheren Beispielen aufgezeigt werden kann; an dem Grundsatze selbst wird man schwerlich rütteln können.

Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien.

Von W. Lübke.

(Fortsetzung.)

Reicher an alterthümlichen Monumenten ist Verona. Zu den frühesten christlichen Bauten daselbst gehört die Taufcapelle beim Dom S. Giovanni in Fonte. Für die Vorliebe, mit welcher hier, abweichend von der übrigen Lombardei, die reine Basilikenform angewendet wurde, spricht der Umstand, dass auch dieser Bau die sonst bei Baptisterien ungewöhnliche Gestalt einer Basilica trägt. Das Mittelschiff hat eine Holzdecke, die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben versehen. Drei Apsiden schliessen die Ostseite. Die Schiffe werden durch je vier Arcaden, die abwechselnd auf Pfeilern oder Säulen ruhen, von einander getrennt. Nur anstatt der östlichen Säule der Nordseite ist ein wunderlicher cannelirter Pfeiler angebracht, der sogar ein Capitäl hat und demnach durchaus als ein Zwitterwesen, halb Pfeiler, halb Säule, erscheint. Seine überaus hohe Deckplatte ist aus einer ziemlich regel- und planlosen Verbindung verschiedener Glieder zusammengesetzt, die weder eine Anlehnung an die antike, noch eine rein ausgebildete romanische Form verrathen (Fig. 16). Auch das Capitäl



(Fig. 16.) (Fig. 17.) (Fig. 18.)

mit seinen aufrecht stehenden Blättern lässt höchstens einen fernen Anklang an den Akanthus erkennen. Die ganze Form zeigt deutlich die Absicht, den Pilastern an dem Arco de' Leoni nachzueifern. Der Schaft ist bei diesem wie bei den übrigen Pfeilern stark verjüngt. An der Vorder- und Rückseite hat er je vier Canäle, deren unteres Ende sogar mit rohrartigen Rundstäben ausgefüllt ist. So tief wurzelte hier, durch die zahlreichen römischen Denkmäler der Stadt stets angeregt, das Bestreben nach genauer Nachahmung der antiken Formen! Das Capitäl der übrigen Pfeiler hat eine zugleich einfachere Form (Fig. 17). Die Säulen haben streng nachgebildete, aber nur im Allgemeinen skizzirte korinthische Capitäle und attische Basen mit sehr hoher Kehle und etwas niedrigem Wulst (Fig. 18). Der Schaft hat nicht blos die Verjüngung, sondern nach antikem Vorbild auch die Anschwellung (Entasis). Das Oberschiff zeigt ungemein kleine, schiessschartenartige, in Rundbogen geschlossene Fenster. Ähnlich auch die Seitenschiffe, nur dass hier die ursprüngliche Beschaffenheit durch Erweiterung oder Vermauerung theilweise verwischt wurde.

Die ganze ursprüngliche Beschaffenheit des kleinen Baues, die allerdings auf antike Vorbilder zurückgehende, aber doch schon mit Selbstständigkeit verfahrende Behandlung der Formen scheint mir auf die Epoche des XI. Jahrhunderts zu deuten, auf eine Zeit, wo die Antike vielfach studirt wurde (selbst wo ihre Denkmale nicht so nah zur Hand waren, wie hier), wo aber doch schon ein eigener, freier künstlerischer Sinn sich zu regen begann, der im Verlauf desselben Jahrhunderts sich zu jener consequent ausgeprägten Bauweise erstreckte, die wir die romanische nennen.

Dagegen scheint das Äussere mit seinen durch Lesenen, zierliche Rundbogenfriese auf Consolen und den Zahnfries gegliederten Apsiden einem Restaurationsbau des XII. Jahrhunderts anzugehören, obwohl auch in dieser Zeit die Pilastercapitäle der Lesenen auf die hier niemals ganz erloschene antike Tradition hinweisen.

Derselben entwickelten Epoche gehört der marmorne Taufstein im Inneren der Capelle an, achteckig, mit Säulchen auf den Ecken, die theils cannelirt, theils spiralförmig, theils gebrochen spiralförmig gerippt sind, ganz so wie sie an der Porta de' Borsari und dem Arco de' Leoni vorkom-

men [1]). Die Capitäle haben verschieden ausgebildete romanische Formen, meistens jedoch nach korinthischem Muster. Der Rundbogenfries, der den oberen Abschluss des Ganzen begleitet, ruht auf hübschen Consolen, mit Pflanzen und Thieren ornamentirt; auch die Flächen des Frieses zeigen ein zierliches Blattwerk. Auf den acht Feldern des Taufsteines ist die Jugendgeschichte Christi, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Kindermord, Flucht nach Ägypten, Anbetung der Hirten und Christi Taufe im Jordan in Reliefs dargestellt. Der lebendige, ausdrucksvolle und dabei würdige Styl, die schlanken Gestalten in völlig antiker Gewandung, die Anordnung und Bewegung, sowie die treffliche Durchführung athmen eine Renaissance vom Ende des XII. oder vielleicht erst aus dem folgenden Jahrhundert.

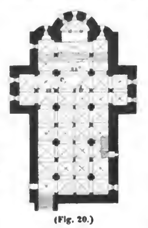
Zwischen dem Baptisterium und dem Dom liegt ein Verbindungsraum, vielleicht ein ehemaliger Capitelsaal, dessen Kreuzgewölbe auf Marmorsäulen mit sehr charakteristisch romanischen Capitälen streng korinthisirender Art ruhen.

Eine andere höchst alterthümliche Basilica ist S. Lorenzo, ein kleiner unscheinbarer Bau, der ganz versteckt und mit Häusermassen umbaut, in der Nähe des alten Castells am Ufer des Flusses liegt. Ich gebe eine Skizze des Grundrisses, die flüchtig ohne Massangabe gemacht wurde (Fig. 19). Die Abwechslung an Pfeiler und Säule, die in S. Giovanni in Fonte unregelmässig sich vorfand, tritt hier in consequenter Anlage auf. Die acht Arcaden, welche jederseits das Mittelschiff einfassen, sind überhöht. Die Säulen haben verjüngte Schäfte, die nicht zu den zumeist kleinen Capitälen passen. Letztere sind überwiegend echt antike korinthische; einige aber sind entweder ganz plump oder mit starr byzantinischer Zierlichkeit nachgebildet. Die Schäfte stammen wohl auch grösstentheils von antiken Gebäuden. Die Seitenschiffe haben Kreuzgewölbe, die in den Wänden auf Consolen aufsetzen. Gegen den Chor hin erweitern sie sich kreuzschiffartig durch zwei kleine Kreuzgewölbe, die auf Säulen mit rohen Adlercapitälen ruhen. Das Mittelschiff ist mit einem Tonnengewölbe bedeckt, dessen Alter mir verdächtig erschien. Dagegen sind die Emporen alt, welche sich über den Seitenschiffen bis an die kreuzschiffartige Erweiterung derselben hinziehen. Sie öffnen sich gegen den Mittelraum durch abwechselnde Pfeiler und Säulen, wie unten; nur sind die Pfeiler mit Halbsäulen besetzt, welche das trapezförmig umgebildete Würfelcapitäl zeigen, das in den Backsteingegenden vorzukommen pflegt. Die Säulen dagegen haben ein korinthisirendes Capitäl von roher, scheinbar unfertig gebliebener Anlage. Alle Säulenbasen der Kirche, so weit sie nicht verdeckt sind, haben die attische Form ohne Eckblatt.

(Fig. 19.)

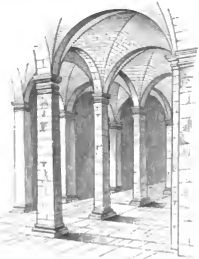
Neben den andern Besonderheiten dieser kleinen alten Kirche, die wohl sicher in das XI. Jahrhundert hinaufreicht, ist noch eine westliche Vorhalle zu bemerken, die nach deutscher Art zwischen zwei Treppenthürmen angelegt ist und nicht minder alterthümlich erscheint. Das Mauerwerk dieser westlichen Theile besteht wie an S. Fermo aus abwechselnden einzelnen Lagen von Ziegeln und Quadern. Dieselbe Technik zeigt auch die Chorapsis.

Noch ein dritter Bau in Verona gehört in diese Frühzeit, und glücklicher Weise trägt er sogar eine feste Datirung. Es ist die unter S. Fermo erhaltene, sehr ausgedehnte Krypta. Ihre Anlage (Fig. 20) zeigt manches Besondere, Abweichende. Zunächst ist es originell, dass sie in ihren Chorpartien aus einem breiten Mittelschiffe von 23 Fuss und zwei schmäleren Seitenschiffen von 10′ 6″ besteht, die mit drei Nischen enden. Die Hauptapsis, nur 6′ 6″ vertieft, wird durch drei Kappengewölbe auf zwei Säulen bedeckt. Dagegen werden die westlichen Theile der Krypta dadurch, dass in das Mittelschiff eine mittlere Reihe von schmalen Pfeilern tritt, in vier ungefähr gleich breite Schiffe getheilt. Endlich ist, ganz wie an S. Lorenzo angelegt, eine querschiffartige Erweiterung des Raumes bemerkt worden. Hier beträgt die ganze Breite 83′, während die Gesammtlänge der Krypta im Innern 135′ erreicht.



(Fig. 20.)

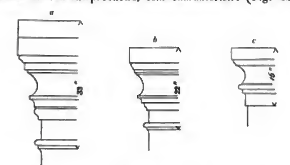
Ist nun die Anlage im Allgemeinen sehr bemerkenswerth, so erhöht sich ihre kunstgeschichtliche Bedeutung durch die absonderliche Gestaltung der Details (Fig. 21). Zunächst fällt die Vorliebe für den Pfeilerbau auf, da nur an der Hauptapsis zwei Säulen vorkommen. Sie sind einem antiken Gebäude entnommen, namentlich ihre Marmor-



(Fig. 21.)

[1]) Dieselbe Säulenbildung gab später in der Epoche der Renaissance dem Baumeister Samicheli das Motiv für die Halbsäulen an dem prächtigen Pal. Bevilacqua in der Via del Corso.

capitäle zeigen eine edel und in gutem Verständniss durchgeführte jonische Form. Der Echinus hat seine plastisch ausgeführten Blätter, und der Hals ist durch kurze aufrechtstehende schilfartige Blätter charakterisirt. Ganz merkwürdig erscheint aber die Pfeilerbildung der Krypta. In den beiden Hauptreihen wechseln kreuzartige kräftige Pfeiler mit einfacheren schwächer gebildeten. Auch hier also begegnet uns wieder die in Verona heimische Vorliebe für den rhythmischen Wechsel verschiedener Stützen. Alle Pfeiler sind sehr schlank, wie denn die Krypta überhaupt die ungewöhnliche Höhe von etwa 20 Fuss im Scheitel der Gewölbe misst. Die drei verschiedenen Pfeilerarten sind nun ihrem Wesen entsprechend, fein charakterisirt (Fig. 22).



(Fig. 22.)

Nur die kreuzförmig angelegten Stützen sind eigentlich consequent als Pfeiler ausgebildet. Sie haben keinen Sockel und keine Verjüngung, auch nur eine ziemlich einfache Deckplatte (Fig. 22 *c*). Die einfacheren quadratischen Pfeiler zwischen ihnen, so wie die schlanken Pfeilerchen der mittleren Reihe sind dagegen geradezu als Säulen behandelt, haben eine attische Basis von 14" Höhe, eine starke Verjüngung, die bei den ersteren auf eine Schaftlänge von 10' 8" sich von 25" bis auf 20", bei den letzteren von 15½" bis auf 12½" zusammenzieht, und sind endlich mit vielfach gegliederten hohen Capitälen bekrönt, welche beide dasselbe Grundmotiv der Profilirung zeigen. Diese verjüngten Pfeiler erinnern sehr an die in S. Giovanni in Fonte, nur dass dort die Detailformen roher, ungeschickter, unsicherer sind, woraus sich ein etwas höheres Alter vermuthen lässt. Über die Erbauungszeit unserer Krypta berichtet eine alte Inschrift an einem der Chorpfeiler also:

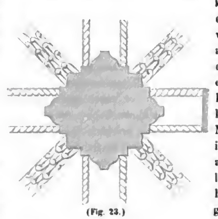
† MILSLXSQVINT'FVIT
AIVNVS
QVOMANSITLATVPRIN
CIPIVMQSACRVM

„Millesimus sexagesimus quintus fuit annus quo mansit latum principiumque sacrum".

Die Krypta liegt gegenwärtig wüst und verödet; von ihrer ehemaligen Ausstattung haben sich nur an einigen Pfeilern Spuren von Wandgemälden erhalten. Gegenwärtig gelangt man auf einer Treppe, die in's rechte Seitenschiff mündet, hinab. Eine ältere Treppe liegt aber am Schluss des linken Seitenschiffes.

Ausser diesen frühmittelalterlichen Denkmälern waren mir in Verona der Dom und die Kirche S. Anastasia als edle und charakteristische Leistungen italienischer Gothik von grosser Bedeutung. Der vielbewunderte Dom von Mailand hatte auf mich nur einen getheilten Eindruck gemacht, denn abgesehen von der hohen poetischen Wirkung, die er auf jeden nicht ganz von Phantasie verlassenen Menschen ausüben wird, stört bei ihm der für italienische Verhältnisse nun einmal unfruchtbare Versuch, die Behandlungsweise der nordischen Gothik sich anzueignen. Die beiden genannten Kirchen von Verona dagegen zeigen jene Umgestaltung, welche der gothische Styl in Italien sich gefallen lassen muss, in ungemein klarer Consequenz. Es gibt hier möglichst weite, freie Räume zu gewinnen, daher denn die Abtheilungen des Mittelschiffes dem Quadrat sich nähern oder genau quadratisch sind. Dadurch erhalten die Seitenschiffe langgestreckte Rechtecke für ihre Gewölbabtheilung. Sodann wird die extreme Höhenentwicklung des Mittelschiffes, wie die nordische Gothik sie verlangt, dadurch gemässigt, dass die Seitenschiffe sich ungefähr bis zu zwei Dritteln der Höhe des Hauptschiffes erheben, was durch die geringe Ansteigung des südlichen Daches allerdings wesentlich erleichtert wird. Wo ein ähnliches, zwischen der Hallenkirche und deren Hochbau vermittelndes Verhältniss in Deutschland vorkommt, wie z. B. am Schiff von S. Stephan zu Wien, da verziehtet man auf die Fenster des Mittelschiffes, was den Kirchen dieser Art mehr einen hallenartigen Charakter gab. In Italien aber wird der Oberwand ein meist kleines kreisförmiges Fenster gegeben, ausserdem werden die Fenster in den Seitenschiffen so hoch angelegt, dass immer das einfallende Licht die schöne Stimmung eines Oberlichtes behält, wodurch die Gesammterscheinung des Inneren solcher italienisch-gothischen Kirchen einen hohen Zauber, einen wahrhaft feierlichen Eindruck gewinnt.

Beim Dom zu Verona lässt sich dies System sehr klar erkennen, und die Mittelschiffweite von c. 44' spricht allein schon die Tendenz auf lichte Weite entschieden aus. Die Pfeilerbildung ist abhängig von der des Mailänder Doms, die ihr an Hässlichkeit allerdings noch überlegen ist. Recht lebendig erscheint dagegen die Gliederung der Gurte und Rippen, erstere von gewundenen Stäben eingefasst, letztere durch Reihen von Blättern ansprechend charakterisirt (Fig. 23).



(Fig. 23.)

Edler und reiner ist das System an S. Anastasia ausgebildet [1]). Die Kirche gehörte ursprünglich einem Dominicanerkloster, dessen Stiftung in's Jahr 1261 fällt. Der Formcharakter des Gebäudes hat Nichts, das der Annahme widerspräche, dass der Bau bald darauf begonnen und spätestens in der Frühzeit des XIV. Jahrhunderts vollendet wurde. Ihr Vorbild war ohne Zweifel die schöne, dem Nicolo Pisano zugeschriebene Franciscanerkirche S. Maria-Gloriosa de' Frari zu Venedig (1250 begonnen), die bekanntlich auch in Venedig für eine der bedeutendsten Dominicanerkirchen, S. Givoanni e Paolo, das Muster abgegeben hat.

S. Anastasia hat nicht blos den kühnen, schlanken Säulenbau, nicht blos die weiten Verhältnisse des Ganzen, die freie Höhenentwicklung der Seitenschiffe, sondern auch die Anordnung einer Reihe kleinerer polygoner Chorcapellen neben dem Hauptchor mit ihrem venetianischen Vorbilde gemein. Auch selbst die ungewöhnliche Form, dass der polygone Abschluss dieser Capellen aus einer geraden Zahl von Seiten — nämlich vier — gebildet wird, gehört der Kirche de Frari an. Der Hauptchor dagegen, der dort aus sechs Seiten geschlossen ist, besteht hier, der allgemeinen Regel nach, die eine ungerade Zahl vorschreibt, aus fünf Seiten, wie denn auch S. Giovanni e Paolo zu Venedig an allen Capellen das normale Verhältniss adoptirt. Die etwas geringen Dimensionen beschränken ferner an S. Anastasia die Zahl dieser Capellen auf zwei an jeder Seite.

Die glückliche harmonische Wirkung des Inneren beruht hauptsächlich auf den edlen Verhältnissen der Weite und Höhe im Mittelschiffe und Abseiten. Die Gewölbjoche des Hauptschiffes bei 31' 8" lichter Breite und 26' 10" Längenabstand der Säulen sind beinahe quadratisch; die Seitenschiffe bei 16' 3" ungefähr halb so breit wie das Mittelschiff. Die Schiffe werden durch Säulen getrennt, die auf attischen Basen von 28" Höhe mit breitgedrücktem Eckblatt sich erheben, und kurze gedrungene Kelchcapitäle mit derben, primitiv einfachen gothischen Blattkränzen haben. Von ihnen steigen die Arcadenbögen aus, die mit dem bekannten zinnenartigen Fries gesäumt sind, den man so häufig in den gothischen Bauten von Venedig trifft. Zugleich erheben sich auf den Capitälen die mit Rundstäben eingefassten Wandpilaster, von welchen die Gewölbe des Mittelschiffes ausgehen. Über den Arcaden liegt in der Oberwand zunächst eine kleine kreisförmige Öffnung, welche Licht auf den Dachboden des Seitenschiffes gibt. Darüber folgt das ebenfalls kreisförmige Fenster des Mittelschiffes, in welches ein mit Nasenwerk geschmückter Sechspass eingespannt ist. In der nördlichen Wand sind diese Fenster durch blinde Fensternischen ersetzt. Die Fenster in den Seitenschiffen sind schlank, schmal, zweitheilig und mit einem einfachen gothischen Rundpass auf zwei mit Nasen gegliederten Spitzbögen bekrönt, wie es aus den Darstellungen des Längenschnittes und Querprofils ersichtlich wird. Aber es fehlt auch nicht an primitiveren Formen, die noch dem XIII. Jahrhundert anzugehören scheinen und diese freiere Durchbildung des Pfosten- und Masswerkes noch nicht kennen. So ist namentlich das dem Querschiff zunächst liegende Fenster des südlichen Seitenschiffes mit einer solchen primitiven Bekrönung versehen. Nicht minder primitiv, dabei aber von interessanter Zusammensetzung, erscheint die Bekrönung des breiteren, dreitheiligen Fensters in der Giebelwand des südlichen Kreuzarmes, das der entwickelten gothischen Fensterbildung ebenfalls noch fern steht.

Die Gewölbe sind überall einfache Kreuzgewölbe mit rundlichen Rippen und breiten Quergurten, die von Rundstäben umfasst werden. An den Wänden der Seitenschiffe ruhen diese Gurten auf Pfeilern, die sich zierlich in zwei Reihen von gebrochenen Spitzbögen verkröpfen. Bei der geringen Stärke der Säulen, auf denen die Obermauer sammt den Gewölben ruht, sind nach südlicher Sitte hölzerne Anker in die Arcaden und quer durch Mittelschiffe und Seitenschiffe gespannt. Es ist dies allerdings ein etwas plumper Nothbehelf; allein sobald man die meistens aus Eisen bestehenden Zuganker künstlerisch zu charakterisiren versuchen würde, wüsste ich nicht, wie solche Hilfsmittel der Construction irgend den Eindruck beeinträchtigen sollten.

Die vollendete Wirkung empfängt diese schöne Kirche durch die überaus schöne und reiche malerische Decoration, die eine der vollkommensten ihrer Art genannt werden muss [1]). An den Gurten und Rippen ziehen sich hübsche farbige Blumenranken hin. So bilden auch an der Oberwand des Mittelschiffes zwei reichgemalte Friese, von denen der obere allerdings besser fortgeblieben und durch eine entsprechende Decoration der Fläche ersetzt worden wäre, eine lebendige Gliederung. Sodann haben die Gewölbkappen auf blauem Grunde theils sehr schöne Ranken und Arabesken, theils grosse Medaillons mit Brustbildern, geschmückt mit Bändern und Blumen. Auch der Fussboden zeigt mannigfache schöne Muster aus schwarzblauem, rothem und weissem Marmor [2]). Das Material der Kirche besteht, mit Ausnahme der Säulen und der Fenster, aus Backstein.

Am Äusseren sind in constructiver Hinsicht die Quermauern bemerkenswerth, die sich von den wenig entspringenden Strebepfeilern aus nach der Oberwand des Mittelschiffes hinanziehen und also die Function der Strebebögen versehen. An künstlerisch ausgeprägten Formen ist das Äussere dagegen arm. Die Façade ist unvollendet wie die meisten mittelalterlichen Kirchenfaçaden Italiens, die hierin das Schicksal der Thurmbauten in den nordischen Ländern theilen. Das Portal ist wenigstens grossartig angelegt; indem

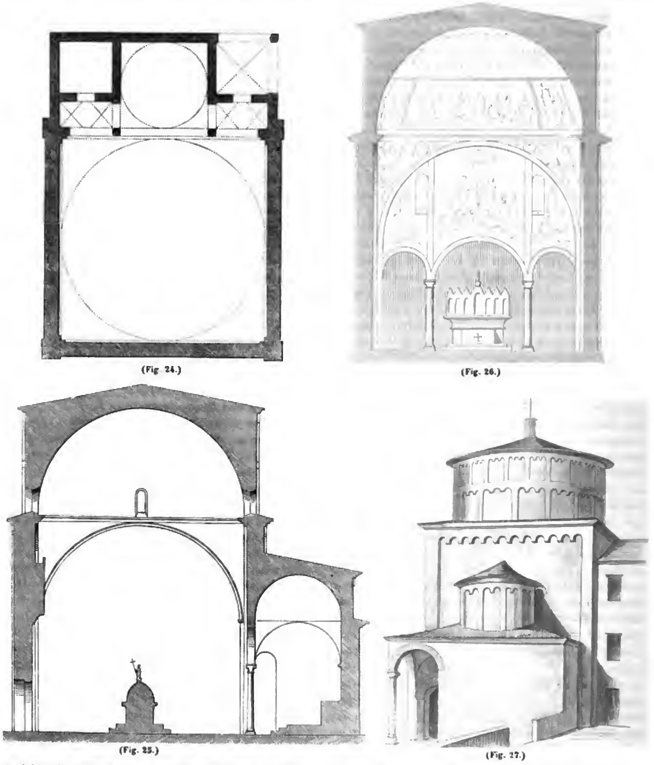
---

[1]) Hinsichtlich der Abbildungen zur Kirche Sta. Anastasia verweisen wir auf die detaillirte Aufnahme, die im Märzhefte der „Mittheilungen" vom Herrn Architekten Essenwein veröffentlicht und bereits im Sommer 1858 gemacht und ausgeführt wurde. D. Red.

[1]) Vgl. Specimens of ornamental arts by Gruner. Fol. London 1853.

[2]) Farbige Abbildungen derselben gibt G. E. Street in seinem Buche Brick and marble in the middle ages. London 1855.

es auf einer gewundenen Mittelsäule sich mit doppelten Spitzbogen öffnet. Seine abgeschrägte Wand hat zwischen einfachen Rundkehlen und reicher profilirten Ecken fünf Tympanum ist mit einer gemalten Darstellung der Dreieinigkeit ausgefüllt, worin man die veronesische Vorliebe für farbigen Schmuck der Aussenwände der Gebäude wieder-



(Fig. 24.)

(Fig. 26.)

(Fig. 25.)

(Fig. 27.)

Säulchen, die abwechselnd aus weissem, rothem und schwärzlichem Marmor gebildet sind und mit einem runden oder einem gothisirend zugespitzten Schaft alterniren. Das erkennt. Am Tympanum sind in Reliefs die Geburt und Leidensgeschichte des Heilandes angebracht. In den Details durchdringen sich gothische und antikisirende Elemente in

reichem Spiel und graziösem Wechsel. Eine spätere Pilasterdecoration, die man der Façade zu geben begonnen, blieb wiederum unvollendet.

In Padua zog das beim Dom liegende Baptisterium, ein zierlicher Bau des XII. Jahrhunderts, seiner eigenthümlichen Anlage und anmuthigen räumlichen Wirkung wegen mich an. Über einem quadratischen Unterbau steigt, durch Pendentifs ermittelt, eine halbkugelförmige Kuppel von 35' Durchmesser empor (Fig. 24—26). Es ist also wesentlich die antike, in der altchristlich-byzantinischen Kunst fortgesetzte, im Mittelalter dagegen nur ausnahmsweise vorkommende Kuppelanlage, die hier zur Anwendung gebracht ist. Die Art, wie der kleine Raum seinen ebenfalls kuppelbedeckten quadratischen Altarraum bildet und damit eine Eintrittshalle und eine Sacristei verbindet, gehört zum Originellsten und Anmuthigsten dieser Art. Die Zeichnungen geben näheren Aufschluss darüber.

Die gesammten Wand- und Gewölbflächen sind mit Fresken der späteren Giottisten bedeckt, die, obwohl im Einzelnen nicht gerade geistvoll und bedeutend, im Ganzen doch eine seltene Harmonie und Vollständigkeit polychromer Wirkung erzeugen.

Die Aussenarchitectur ist (Fig. 27) im consequenten Romanismus, mit Lesenen und Rundbogenfriesen durchgeführt. Originell ist auch hier die Anlage der Eingangshalle an der dem Dom zugekehrten Ecke des östlichen Anbaues. Hope, der in seinem bekannten Werke [1]) einen Aufriss des Baptisteriums gibt, vergisst nicht allein diese Vorhalle, sondern gibt auch dem einspringenden östlichen Flügel auf beiden Seiten eine Ausdehnung über den Kern des Gebäudes hinaus, der von der Wirklichkeit abweicht. Ich theile daher meine Zeichnungen mit und bemerke nur dazu, dass die Durchschnitte blos nach dem Augenmass entworfen sind. Indess mögen sie genügen, um einstweilen ein Bild der Anlage zu geben.

III.

Von Pavia bis Bologna.

Nachdem wir westwärts über die Grenzen der Lombardei hinausgestreift waren, kehrten wir nach Mailand zurück, um von hier aus die Reise in südlicher Richtung fortzusetzen. Einen ersten Aufenthalt widmeten wir der

Certosa bei Pavia,

diesem weltbekannten Prachtbau, der meistens wegen seiner verschwenderischen Façade, einer der reichsten Schöpfungen der Frührenaissance, die Bewunderung auf sich zieht. Hält nun einer strengeren architektonischen Kritik gegenüber dieser fabelhafte Prunk, der das bauliche Gerüst ganz in bunt spielende Decoration aufgelöst zeigt, nicht Stich, so erhebt dagegen die Conception des Innern sich zu solcher Schönheit, zu so vollendetem Eindruck kirchlicher Erhabenheit, feierlicher Würde, dass ich nicht anstehe, in dieser Hinsicht die Certosa eines der herrlichsten Kirchengebäude Italiens zu nennen. Die Anlage ist durch manche Publicationen hinlänglich bekannt, ich brauche sie also nicht zu beschreiben; aber erwähnen muss ich doch, wie auch hier wieder durch die grossen quadratischen Gewölbe des Mittelschiffes, die schmäleren und nicht viel niedrigeren Seitenschiffe, endlich die wieder etwas niedrigeren quadratischen Capellen, deren je zwei jedem Gewölbsjoche des Schiffes sich anschliessen, eine räumliche Gesammtwirkung geschaffen ist, die das höchste Resultat des italienischen Kirchenbaues im Mittelalter ist. In Sta. Anastasia zu Verona war ein Anlauf zu dieser freieren Entwickelung des Grundplanes genommen, der im Dom daselbst eine weitere Ausbildung erhielt. Hier in der Certosa ist, wie gesagt, die letzte Consequenz dieser Disposition gezogen, und es verdient wohl gründlichere Beachtung, wie die klare, freie, weite Anlage der Haupträume gerade durch die Anordnung der zu festen Reihen geschlossenen Capellen einen lebendigen Gegensatz erhalten hat. Der Raum, der in den gothischen Kirchen Deutschlands und Frankreichs durch die weit vorspringenden Massen der Strebepfeiler unnütz weggenommen wird, und während er dem Inneren verloren geht, dem Äusseren durch die tiefen Intervallen den Charakter der Unruhe und „Zerklüftung“, wie Schnaase treffend sagt, aufdrückt, dieser Raum ist hier für das Innere nutzbar gemacht, bietet den schönsten Platz für die Anlage möglichst vieler Capellen und gibt der grandiosen Einfachheit der weiten Schiffe einen malerisch contrastirenden Abschluss. Bekanntlich hat man dies denn auch im späteren Mittelalter vielfach im Norden empfunden und durch Hinausrücken der Umfassungsmauern häufig nachträglich eine verwandte Disposition erreicht.

Ich würde niemals zur Nachahmung der Detailformen der mittelalterlich-italienischen Kirchenarchitectur rathen, denn auf diesem Gebiete herrscht bekanntlich dort eine absolute Willkür. Wohl aber scheint es mir für eine neue Entwickelung des Kirchenbaues erspriesslich, den Plananlagen dieser italienischen Monumente ein aufmerksameres Auge zu leihen. Es ist auch für unsere Bedürfnisse viel daraus zu lernen und würde uns wenigstens einen ungleich reicheren Spielraum zur Entfaltung einer wahrhaft lebenskräftigen Architectur gewähren, als die schablonenmässigen Schulexercitien im überfertigen gothischen Style. Wo unsere echt volksthümliche romanische Architectur gegen Ende ihrer historischen Entwickelung hinstrebte, da ist mit viel grösserer Aussicht auf Erfolg ein neuer Ausgangspunkt zu gewinnen, und von diesem Punkte knüpft sich auch leicht an die bedeutenden Resultate an, welche für die Raumgestaltung in den Kirchen Italiens vorliegen. Der Grundriss der Certosa ist dafür ganz besonders lehrreich. Obwohl

[1]) Essay on architecture pl. 8.

in der Gewölbconstruction spitzbogig, wodurch die Befreiung des Langhauses von den engen Stützenstellungen möglich wurde, fusst im Übrigen die Ausbildung des Planes auf romanische Traditionen, so dass Kugler sogar in seiner Geschichte der Baukunst dies Denkmal schlechtweg in die romanische Periode setzen konnte [1]). Das bedeutend ausladende Querschiff sowohl, wie der ebenfalls lang vorgelegte Chor [2]) sind mit romanischen Halbkreis-Apsiden geschlossen, so jedoch, dass die etwa im Dom zu Parma versuchte reichere Entwickelung hier zur höchsten Consequenz gesteigert ist, und jeder dieser drei Kreuzarme nach den drei freien Seiten in eben so viele Apsiden ausmündet. Sieht man blos den Grundriss darauf an, so scheint diese ganze Anlage des Chores und der Kreuzarme nicht glücklich; in der Wirklichkeit aber ist sie von einer Macht und einem Reichthum, dass sie dem schon so lebendig gegliederten Langhause nicht blos das Gleichgewicht hält, sondern sogar eine Steigerung darbietet. Wer möchte also dem Architekten einen Vorwurf daraus machen dass er eine romanische Grundanlage mit gothischen Constructionsformen mischte! Wer möchte die Meister des Bamberger und Naumburger Domes, der Kirchen von Tischnovitz und Trebitsch für eine ähnliche Freiheit der Combinationen verantwortlich machen! Ihre Werke schlagen mit ihrer edlen Schönheit jede derartige Anklage nieder.

Man wende mir aber nicht ein, dass die bisher versuchten Übertragungen italienischer Formen auf den deutschen Kirchenbau nicht von glücklichem Erfolge gewesen seien. Das liegt lediglich an der kritiklosen Weise, mit der dies bis jetzt in der Regel geschehen, und die Ludwigskirche zu München ist eines der lehrreichsten Beispiele, in welcher Weise man italienische Bauweise nicht nachahmen darf. Eben so wenig Berechtigung hat z. B. die Verpflanzung der reizenden Glockenthürme römischer Basiliken an die Ufer der Spree oder der Havel. Bei solchen Übertragungen geht doch immer das Beste verloren, und indem man auf eines der glänzendsten Resultate unserer heimischen mittelalterlichen Kirchenarchitectur, auf die organische Verbindung des Kirchen- und Thurmbaues verzichtet, erreicht man doch nicht den naiven malerischen Reiz der italienischen Werke. Nicht dies oder jenes in's Skizzenbuch geraffte „pikante Motiv" darf ohne Weiteres in monumentalen Steinbau übertragen werden, sondern der Architekt hat strengere Sudien zu machen, um sich über Werth und Unwerth des Vorhandenen klar zu werden und das zu erkennen, was einen bleibenden Vorzug der italienischen Monumente ausmacht. Dahin gehört ausser der Raumbildung vorzüglich die gemalte Decoration. So ist S. Anastasia zu Verona, so ist die Certosa bei Pavia reich an trefflichen Beispielen, wie man die Gewölbrippen, die Gurte, die Gewölbfelder und die Wandflächen durch edlen malerischen Schmuck beleben kann, denn in der nordischen Gothik hat in demselben Masse, wie die Flächen verdrängt und die Glieder zur höchsten plastischen Formentwickelung ausgebreitet wurden, die Malerei leiden müssen und ist weder im Ornamentalen noch in der grossen symbolischen oder historischen Composition nur entfernt mit der italienischen Malerei zu vergleichen.

(Fortsetzung folgt.)

Über Spielkarten mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele.

Von Prof. R. v. Eitelberger.

II.

In dem Besitze der öffentlichen Sammlungen Wiens und einiger Kunstfreunde befinden sich mehrere sehr interessante deutsche einzelne Spielkarten und ganze Kartenspiele, die recht deutlich die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten der deutschen Karten an den Tag legen. Es ist in dem vorhergehenden Artikel schon darauf aufmerksam gemacht worden, wie mannigfaltig in ihren Kunstformen die deutschen Kartenspiele sind und in welch hohem Grade sie die Aufmerksamkeit der Freunde des Kupferstiches, des Holzschnittes und der Culturgeschichte verdienen; doch ist leider über das eigentliche Spielen der Deutschen in älteren Zeiten nicht viel bekannt. Ein Hauptspiel bei ihnen war das sogenannte Landsknechtspiel, aber Niemand weiss eigentlich, wie dieses Spiel gespielt wurde. Ohne Zweifel war es ein Hazardspiel, das wenig Kopfbrechen verursachte, und desswegen bei den Landsknechten im Schwunge war und sich bei den Kriegern der benachbarten Länder bald verbreitete. Man kennt mehrere Holzschnitte, auf welchen solche Landsknechte spielend vorkommen. Einer derselben (2 Zoll 3 Linien breit und 5 Zoll hoch), mit dem Monogramme [illegible] und der Jahreszahl 1529, wird dem Anton Woensam von Worms zugeschrieben. Es stellt zwei Landsknechte im Lager spielend dar; ein dritter Landsknecht sieht zu und eine Bäuerin schenkt ein Getränke aus einem Kruge; das Blatt Caro V ist deutlich wahrnehmbar; den Hintergrund bilden ein Zelt, eine Batterie und eine Festung. Dieses Blatt mit einem schönen und freien Vortrage ist in dem Werke von Singer über Kartenspiele abgebildet. Auch Merlo [1]) führt das Blatt an, aber ohne Monogramm, doch mit der Jahreszahl 1529. Diesem fleissigen Forscher auf dem Gebiete der Kunstgeschichte Cölns

[1]) Kugler, Geschichte der Baukunst Bd. II, S. 90.

[2]) Vgl. den Grundriss in meiner Geschichte der Architectur, S. 518.

[1]) Nachrichten von dem Leben und Werken cölnischer Künstler. Cöln 1850, p. 521. Die Meister der altcölnischen Malerschule. Cöln 1852, p. 166. Sotzmann „Deutsch. Kunstblatt" 836, N. 55.

verdanken wir genauere Nachrichten über das Leben des Anton von Worms. Anton (in der Volkssprache Thonis) war der einzige Sohn des Malers und cölnischen Rathsherrn Jaspar Woensam von Worms. Man pflegte ihn wie seinen Vater mit Übergehung des Familiennamens einfach „Anton von Worms" zu nennen. Er war vermählt mit Margret Ruttenbach, die ihm zwei Töchter gebar. Das Leben dieses sehr fleissigen Künstlers, der seine Thätigkeit meist xylographischen Illustrationen für Bücher zuwendete, fällt zwischen die Jahre 1505 und 1555.

Ein zweites Blatt, das man den Aldegrever, jedenfalls der Nürnberger Schule zuschreiben kann (3 Zoll 4 Linien breit und hoch), zeigt spielende und essende Landsknechte mit ihren Dirnen, Raufscenen fehlen ebenfalls nicht, doch für das eigentliche Kartenspiel bietet das auch künstlerisch interessante Blatt keinen weiteren Anhaltspunkt; ebensowenig das dritte Blatt, das wir, wie die vorhergehenden in der Sammlung des FML. Hauslab kennen lernten. Es ist ein Holzschnitt (10 Zoll hoch, 9 Zoll breit) ohne Monogramm und ohne Jahreszahl. Er dürfte wohl in die Augsburger Schule eingereiht werden und aus den ersten Jahrzehenden des XVI. Jahrhunderts stammen. Bei Würfel- und Kartenspiel findet sich auch das Weibervolk ein Trommler und zwei Bettler gehören mit zu den sechs Hauptfiguren. Der Hintergrund gibt die Aussicht auf eine Strasse, wo das Würfelspiel fortgesetzt wird und ein Weib ihrem Manne nachläuft.

Spielkarten kommen ebenfalls auf einem 4 Zoll 4 Linien breiten, 5 Zoll hohen Holzschnitte vor, der J. Kapistran predigend vor einer zahlreichen Menschenmenge darstellt. In der Geschichte des Kartenspieles werden diese Predigten, so wie die seines Lehrers, des h. Bernardin von Siena, öfters erwähnt. Diese fallen in das Jahr 1423, jene in das Jahr 1452; sie fanden in Nürnberg Statt. In diesem Mittelpunkte der Kunstindustrie des XV. und XVI. Jahrhunderts hatte er eine reiche Ernte. Es wurden daselbst 76 Schlitten, 2640 Brettspiele, 40.000 Würfel und ein grosser Haufen Kartenspiele, wie auch „unterschiedliche Geschmeide und Anderes, so zur Hoffarth dienlich" auf dem Markte öffentlich verbrannt. Von Nürnberg zog Kapistran predigend nach Erfurt, Bamberg, Halle, Magdeburg und andere Städte. Dieser Mann, wie sich eine gleichzeitige, von Heller [1]) angeführte Chronik vom Jahre 1493 ausdrückt, „65 jar alt, klains magers dürrs aussgeschöpfts, allein von hawt, geedere und gepayn zusammgesetzs leibs; doch fröleich und in arbait starck, alle tag on underlass predigende und hoch und tieffe materie füerende" ist auf dem genannten, in der Hauslab'schen Sammlung sich befindenden Blatte, das mit dem Monogramme HS gezeichnet ist, dargestellt. Er hält das Crucifix in der Hand; auf der Wand hinter dem Kreuze ist die Aufschrift „Effigies Johannis Capistrani" angebracht. Unter den Kartenspielen, die im Vordergrunde verbrannt werden, bemerkt man Schell V, Herz IV und V und Grün VI.

Ein Kartenspiel zu Zweien stellt der grosse Ball in der neuen Veste zu München dar, gezeichnet mit dem Monogramme N. Z. und der Jahreszahl 1500. Dieses den Freunden des Kupferstiches wohlbekannte Blatt (11 Zoll 8 Linien breit, 8 Zoll 6 Linien hoch) stellt Albrecht IV. von Baiern mit seiner Gemahlin vor, in der Nische des grossen Saales der ehemaligen neuen Veste Münchens, welche nach der Angabe Nagler's bei dem Brande der Residenz Maximilian's I. im Jahre 1612 zerstört wurde. Dieser Kupferstich gilt als eines der Hauptblätter eines Künstlers, der abwechselnd Martin Zagel, Zantzinger, Zasinger, Zatzinger und Zingel genannt wird und Kupferstecher oder Goldschmied gewesen ist. Sein Geburtsjahr wird um das Jahr 1450 gesetzt. Für die Geschichte des Kartenspieles bietet das genannte Blatt leider weniger Anhaltspunkte, als für die des Costümes und des Kupferstiches. Was speciell Letzteren betrifft, so geht aus der Art des Vortrages wohl hervor, dass der Künstler Goldschmied gewesen ist. Von den Kartenblättern ist Herz V sichtbar.

In den deutschen Karten haben sich wie in den Karten der Franzosen vier Farben oder Suiten festgestellt, jedoch nicht mit der Unwandelbarkeit, wie es bei den französischen Karten der Fall ist. Es kommen Spiele mit fünf Suiten vor, auch Spiele mit noch einer grösseren Anzahl. Die grösste Zahl von Suiten enthält ein Spiel der Ambraser Sammlung. Dieses hat eilf Suiten und dabei ist wahrscheinlich eine noch, die zwölfte, verloren gegangen. Wir kommen auf dieses Spiel in dem nächsten Artikel ausführlich zurück.

Auch in der Bezeichnung der vier Suiten sind die Deutschen nicht so constant, wie die Franzosen, doch sind einige Arten von Bezeichnung bei weitem die überwiegenden geworden.

Im Folgenden geben wir die Übersicht der vier Farben bei den vier Haupt-Nationen, den Deutschen, Franzosen, Italienern und Spaniern.

Die Namen der Suiten oder Farben sind bei den Deutschen:

Herzen oder Roth, Grün, Eicheln, Schellen;

bei den Franzosen:

Coeur, Pique, Trèfle, Carreau;

bei den Italienern:

Coppe, Spade, Bastoni, Denari;

bei den Spaniern:

Copas, Espados, Bastos, Oros.

Unsere heutigen gebräuchlichen Namen der vier Farben Herz, Pique, Treff, Caro, sind, wie sich von selbst versteht, aus der Verbindung der französischen und altdeutschen Benennung hervorgegangen. Breitkopf untersucht in seiner Abhandlung über den Ursprung der Spielkarten die symbolische Bedeutung der vier Farbenblätter. Er hält

[1]) „Geschichte der Holzschneidekunst", Bamberg 1823, p. 312—13. Chatto „History of Playing cards", p. 90, 91. Barth P. G. IV, 236.

sie für die Repräsentanten der vier Stände: Spade (Degen), Pique (Spitze einer Lanze), Schelle (Schmuck der Fürsten und Hofleute) deutet auf den Adelstand, Cope (Becher), Coeur (Herz) auf den geistlichen Stand, Denari (Münzen), Trèfle (Klee) und Grün auf den bürgerlichen und Nahrungsstand, Bastoni (Stöcke), Carreau (Spitze eines Pfeiles) und Eicheln auf den Dienst- und Bauernstand. Wir wollen natürlich dahingestellt lassen, wie viel an diesen Deutungen Richtiges oder Unrichtiges vorhanden ist.

Von den einzelnen Karten, die sich in kein bestimmtes Spiel einreihen lassen, ist ein ganz interessantes Blatt das sogenannte „Narr neun", das wir (Fig. 1) in der Grösse



(Fig. 1.)

des Originals, welches sich in der Hauslab'schen Sammlung befindet, unsern Lesern mittheilen. A. Bartsch beschreibt dieses Blatt im P. G. X. p. 99 (Nr. 5). Bartsch erwähnt fünf Blätter, welche in ähnliche Figurenspiele gehören, ihrer Grösse nach aber theilweise von einander abweichen und daher nicht demselben Spiele zuzuweisen sind; doch verdient dieser Punkt noch eine nähere Untersuchung. Der Meister dieses Blattes hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem Meister vom Jahre 1466 und dem Lucas von Leyden.

Das oberdeutsche Kartenspiel des Meisters vom Jahre 1466 besteht aus vier Suiten: Thier, Figur, Geflügel und Blume. Die Blätter, welche in der Hauslab'schen Sammlung sich befinden, gehören zur zweiten Suite.

Ein sehr interessantes, auch in künstlerischer Beziehung wichtiges Kartenspiel ist dasjenige, von dem sich vier Blätter, die wir in der Grösse des Originals wiedergeben, in der Hauslab'schen Sammlung befinden. Diese vier Karten (Fig. 2, 3, 4 u. 5) sind die vier „Unter" der vier Farben: Rosen, Grün, Granatapfel und Eichel. — Das „Ober" und „Unter" im deutschen Kartenspiel entspricht der Dame und dem Valet des französischen Spieles und wird in den deutschen Karten noch dadurch ausgedrückt, dass das Zeichen der Farbe beim „Ober" sich immer in der Nähe des Kopfes der Figur befindet, beim „Unter" in der Nähe der Füsse.

Diese Karten stimmen ihrem Charakter nach am meisten zu den Holzschnitten Scheuffelein's; sie sind ausserordentlich frei in der Zeichnung und sehr lebendig und phantastisch gedacht. Ähnliche Karten finden sich abgebildet bei Singer „Researches" pag. 42 und 43; Boiteau d'Ambly „les cartes à jouer" pag. 92, „Moyen-âge et la renaissance" Tom. II, „Cartes à jouer" pl. IV par Paul Lacroix et Seré, Paris 1851; Breitkopf „Versuch, den Ursprung der Spielkarten etc." pag. 34.

In dem Singer'schen Werke erscheint ein Rosen-Sechser, Grün-Fünfer, Granatapfel-Fünfer und ein Zweier eines aus Laub und traubenartigen Beeren gebildeten Ornaments, welches einen Fähnrich vorstellt und das Monogramm ₰ hat. Dasselbe Blatt ist auch bei P. Lacroix pl. IV abgebildet.

In dem Werke Boiteau d'Ambly's befindet sich ein Bauer mit einer Gans und einem Eierkorbe, welcher als Unter zur nämlichen Farbe des obigen Fähnrichs gehört.

In dem Breitkopf'schen Werke ein Granatapfel-Siebener, Grün-Siebener und Eichel-Siebener, aber Unter nicht wie bei den Obern mit Figuren, sondern mit Wurzeln.

Würden die Abbildungen sämmtlich genau sein, so würde sich mit einiger Sicherheit ein Urtheil darüber abgeben lassen, ob es zwei Spiele gegeben hat mit Rosen, Grün, Granatapfel und Eichel, und mit Rosen, Grün, Granatapfel und Trauben, oder ein Spiel mit fünf Farben, nämlich: Rosen, Grün, Eichel, Granatapfel und Trauben. Auffallend ist jedenfalls die Ähnlichkeit, die nicht nur blos in der Bezeichnung der Farben, sondern auch in der Manier des Vortrages zwischen den vier Hauslab'schen Karten und den eben gemachten Abbildungen anderer Karten vorhanden ist. Aber die Grössenverhältnisse, die doch bei Karten in der Zeit entscheidend sind, um das Zusammengehören zu einem Spiele zu bestimmen, sind zu abweichend, als dass man sich darüber ein sicheres Urtheil erlauben dürfte; denn während die von uns abgebildeten eine Breite von 2 Zoll 2 Linien und eine Höhe von 3 Zoll 4 Linien haben,

haben die Breitkopf'schen Karten z. B. eine Breite von 2 Zoll 4 Linien und eine Höhe von 3 Zoll 6 Linien, wenn anders die Abbildungen genau sind. Jedenfalls sind die Hauslab'schen Blätter sehr interessant, und ihre genaue

(Fig. 2.)

(Fig. 3.)

(Fig. 4.)

(Fig. 5.)

Wiedergabe, die in diesem Organe durch Herrn Schönbrunner ermöglicht wurde, wird vielleicht eine Aufforderung für Vorsteher oder Besitzer von Kunstsammlungen sein, das Spiel als solches weiter zu verfolgen und wo möglich zu vervollständigen; denn ohne Zweifel gehören diese vier Blätter zu den künstlerisch vollendetsten xylographischen Karten, die wir besitzen.

Zwei sehr interessante Kartenspiele aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts sind die des Jost Amman und die des Virgilius Solis. Beide, Jost Amman und Virgilius Solis, waren ausserordentlich fruchtbare Künstler. Ersterer, seiner Geburt nach ein Züricher, übersiedelte im Jahre 1560 nach Nürnberg, wo er im Jahre 1577 das Bürgerrecht erhielt und im Jahre 1591 daselbst starb. Von ihm existirt ein Werk, welches den Titel führt „Jodoci Ammani, civis Norimbergis carta lusoria tetrastichis illustrata per Janum Heinrichem Scroterum (Schröter) de Gastrou. Nürnberg 1588.“ Dieses Werk enthält ein vollständiges Tarokspiel mit 52 Blättern in vier Farben. Chatto, einer der competentesten neueren Schriftsteller über Kartenspiele, hält dieses Tarokspiel für das beste des XVI. Jahrhunderts. Als Zeichen der vier Farben dienen der Buchdruckerstempel, der Becher, der Krug und das Buch. Jede Farbe hat König, Ober, Unter und zehn Blätter, wobei die Dame das Blatt Zehn vertritt. In der Hauslab'schen Sammlung, in der Jost Amman überhaupt so vollständig und vorzüglich vertreten ist, wie wohl selten in einer öffentlichen oder Privatsammlung, findet sich eine grosse Zahl von J. Amman'schen Karten. Abgebildet wurden sie mehrmals, z. B. in den angeführten Werken von Paul Lacroix, Chatto u. a. m.

Etwas älter als Jost Amman ist Virgilius Solis. Ein Nürnberger von Geburt, ist er im Jahre 1562 im vierzigsten Jahre seines Lebens gestorben. Wie alle Künstler der Nürnberger Schule jener Zeit, so war auch Virgilius Solis durch Fleiss, Productivität und bürgerliche Tüchtigkeit ausgezeichnet. Die ganze Richtung damals ging mehr in die Breite als in die Tiefe; die Leistungen derselben haben einen starken Beigeschmack von Spiessbürgerlichkeit und Industrialismus. Vom Standpunkte der grossen Kunst aus betrachtet, erscheinen Naturen wie Jost Amman und Virgilius Solis, Christoph und Tobias Stimmer u. s. w. auf einem ziemlich untergeordneten Standpunkte; wenn man sie aber vom Gesichtspunkte der Kunstindustrie betrachtet und sie mit den Leistungen der

heutigen Kunstindustrie auf diesem Felde vergleicht, so gewinnen diese Künstler eine gewisse Bedeutung. Insbesondere sind die Arbeiten Jost Amman's für die Culturgeschichte und das Costüme reiche, zu wenig benützte Quellen. Das Bewusstsein dieser bürgerlichen Tüchtigkeit haben auch diese Künstler gehabt, und unter sein Bildniss konnte Virgilius Solis nicht mit Unrecht folgende vier Verse setzen:

Mit Moln, Stech'n Illuminiren,
Mit Reissen, Eezn und Viesiren
Es thets mir Keiner gleich mit Arbeit vein.
Drum bis ich billich Solis Allein.

Von diesem als Thier- und Costüme-Zeichner bekannten Maler, Kupferstecher und Formschneider existirt auch ein Tarokspiel in 52 Blättern mit König, Dame (beide zu Pferde) und Soldaten statt dem Ober und Unter; und Thieren statt der Farben. Auf dem Blatte I, dem Ass einer jeden Farbe, erscheint das Monogramm VS und zugleich die Angabe der Suite in folgender Weise:

Schelen	auf der	Suite	der	Löwen	
Aieheln	„	„	„	„	Affen
Gruen	„	„	„	„	Pfauen
Rot	„	„	„	„	Papageien.

Wir geben von diesen in Kupfer gestochenen Blättern Löwe I als Beispiel (Fig. 6). Diese Blätter des Virgilius



(Fig. 6.)

Solis zeichnen sich sämmtlich durch eine grosse Lebendigkeit aus und zugleich durch einen gewissen Humor, der weniger derb ist, als es häufig sich bei ähnlichen Fällen zeigt. Auch sind sie weniger manierirt, als es sonst seine Stiche sind.

An diese Nürnberger Karten reihen sich die Wiener Kartenspiele aus dem XVI. Jahrhundert an. Ältere Nachrichten über die Wiener Karten verdanken wir einer Mittheilung des Herrn A. von Camesina im zweiten Bande des Jahrbuches der Central-Commission. In derselben nämlich befinden sich abgedruckt der Wortlaut der Rechte der St. Lucas-Zeche, d. i. der Maler, Glaser, Goldschlager, Kartenmacher u. s. f. zu Wien im XV. und XVI. Jahrhundert. Dieses Buch, das, im Jahre 1430 begonnen, als eines der interessantesten Documente des Wiener Stadtarchives betrachtet wird, enthält die Satzungen der Kartenmacher vom 25. Juli 1525. Bis zu dieser Zeit waren die Kartenmacher in der St. Lucas-Bruderschaft und Zeche mit den Malern vereint; im Jahre 1525 aber erhielten sie auf ihr Begehren eine eigene Ordnung, worin Folgendes festgestellt wurde:

Erstens, dass ein Jeder, der in Wien das Handwerk der Kartenmacher treiben will, ein ehelich Weib haben, und Bürgerrecht, wie es Brauch ist, empfangen soll.

Zweitens, dass ein Fremder, der sich hier her thun oder niedersetzen will, ehe er von den Meistern angenommen wird, seinen Geburtsbrief bringe und zeige, und auch nachweise, ob er anderswo Meister geworden sei. Zu diesem Behufe soll er einen ehrbaren Abschied von dort, woher er gekommen ist, mitbringen.

Drittens, dass ein Junge dann für ausgelernt geachtet werden soll, wenn er bei einem Meister volle drei Jahre gelernt hat. Es mag auch eines Meisters Sohn allzeit gesellenweise arbeiten und dazu auch, wenn er will, Meister werden, wenn er anders bei seinem Vater gearbeitet hat.

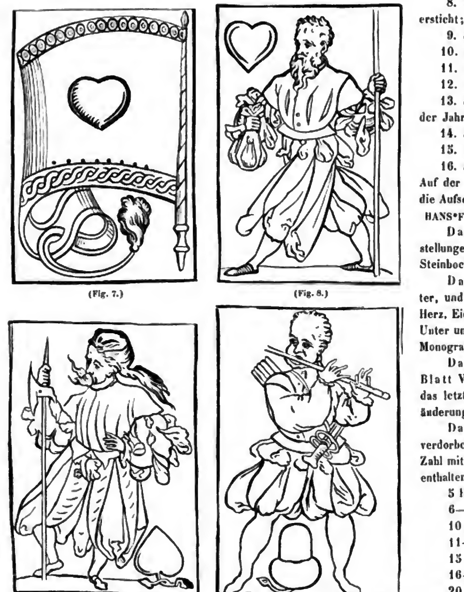
Viertens. Wer hier Meister werden will, der soll auch einen Brief mitbringen, dass er die oben bestimmte Zeit gelernt hat.

Fünftens. Damit kein fremder Kartenmachermeister die Karten ausserhalb der zwei Jahrmärkte feilhalten und weder öffentlich noch heimlich verkaufen kann, dazu sollen die Karten ausser den bestimmten Märkten nicht in die Häuser getragen noch in Fässern verkauft werden. Wo man solche Karten ertappt, soll der Verkäufer und Kartenmacher festgenommen und die Karten zu gemeiner Stadt verfallen sein. Doch hat sich der Rath die Gewalt vorbehalten, diese Kartenmacher-Ordnung zu vermehren, zu vermindern oder ganz abzuthun, je nach Gelegenheit und Zeit.

In der Sammlung des Herrn FML. v. Hauslab befindet sich eine Reihe von Wiener Karten aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Es sind dies Arbeiten von denselben Kartenmachern, deren Friedrich v. Bartsch in seinem Werke „die Kupferstichsammlung der k. k. Hof-

bibliothek in Wien" (Wien 1855, S. 294/5) erwähnt, und die er zuerst ausführlich beschreibt.

Diese Wiener Karten stammen sämmtlich aus der Werkstätte von Hans Forster und Hans Bock; sie sind sämmtlich Piquetkarten, und zwar nach dem alten Piquet, und nicht nach dem neuen Piquet, das erst mit 7 anfängt. In der Hauslab'schen Sammlung befinden sich eine grosse Anzahl



(Fig. 7.) (Fig. 8.) (Fig. 9.) (Fig. 10.)

von solchen Forster'schen und Bock'schen Karten. Wir heben daraus nur jene hervor, die uns besonders bemerkenswerth erscheinen.

Aus dem Kreise der Hans Forster'schen Karten heben wir hervor folgende sechs Blätter, deren jedes 16 Karten enthält und zwar das Blatt I:

1. Herz vier mit dem Wiener Wappen;
2. Herz zwei mit dem Schwein;
3. Herz fünf mit dem Zirkel und anderen zum Kartenmachen gehörigen Instrumenten;
4. Herz drei mit einem Täfelchen, darauf die Inschrift: HANS FORSTER;
5. Herz sieben mit einem Hechte;
6. Herz acht mit einer Traube;
7. Herz neun mit einer undeutlichen Vorstellung;
8. Herz sechs mit einer Figur, die sich ersticht;
9. Schell acht mit dem Häschen:
10. Schell zwei mit dem Schwein;
11. Schell neun ohne Figur:
12. Schell fünf mit dem Hund;
13. Schell drei mit einer Bandrolle und der Jahreszahl 1.5.6.4;
14. Schell sieben mit Leuchtern;
15. Schell sechs mit der Ente;
16. Schell vier mit dem Reichsadler. Auf der Seite dieses Blattes befindet sich die Aufschrift:

HANS•FORSTER•KARTENMALER•ZU•WIEN.

Das Blatt II bringt dieselben Vorstellungen, nur ist beim Herz neun der Steinbock deutlich.

Das Blatt III enthält wieder 16 Blätter, und zwar von den vier Farben, Schell, Herz, Eichel und Grün den König, den Ober, Unter und das Ass. Bei Eichel-Ober ist das Monogram des Kartenmalers F. H.

Das Blatt IV bringt, wie das Blatt V, dieselben Vorstellungen, jedoch das letztere Blatt mit einigen kleinen Veränderungen in der Zeichnung.

Das Blatt VI enthält kleinere etwas verdorbene und gemalte Karten, 25 an der Zahl mit weniger elegantem Ausdrucke. sie enthalten: 1—4 die vier Asse.

5 Herz vier,
6—9 die vier Könige,
10 Herz zwei,
11—14 die Vier Ober,
15 Herz sechs,
16—19 die vier Unter,
20 Herz drei,
21 Schelle neun,
22—25 Herz neun, acht, sieben, drei.

Diese Blätter sind theilweise beschädigt. Blatt sieben enthält die Kehrseite Lilien in viereckigen rautenförmigen Feldern.

Um eine einigermassen deutliche Vorstellung von dem Style der Costüme dieser Forster'schen Karten zu geben, theilen wir fünf Holzschnitte mit, und zwar;

Herz Ass (Fig 7).

Herz Ober (Fig. 8),
Herz Unter (Fig. 9),
Eichel Unter (Fig. 10) und
Grün Unter (Fig 11).

Die lebendig bewegten Figuren zeigen deutlich die Zeit des Golzius und ähnlicher Tonangeber jener durch und durch manierirten Zeit. Die Zeichnung in diesen Forster'schen Karten ist kräftig und beweist eine Kenntniss der figuralischen Kunst, von denen man in unseren heutigen Kartenspielen auch nicht mehr die leiseste Spur zu entdecken vermag.


(Fig. 11.)

In Heinrich Wirrich's ordentlicher Beschreibung des . . . Beilagers oder Hochzeit . . . . Carls Erzherzog zu Österreich . . . mit Fräulein Maria Herzogin zu Bayern den 26. August in . . . Wien etc. Gedruckt zu Wien in Österreich durch Blasium Eberüm in der Lämbl Bursch Anno MDLXXI. befindet sich ein Wappen mit der Überschrift:

Hans Forster
Komm Glück sei mein Gast.


(Fig. 12.)


(Fig 13.)

Das Feld des Wappens ist dreitheilig, oben rechts und links schwarze Lilien im weissen Felde, unten ein weisser Löwe rampant mit einem Dolche im schwarzen Felde.

Ausserdem befinden sich in den Hauslab'schen Karten einzelne Blätter der Karten vom Jahre 1563, überhaupt jener, die im f. r. Bartschischen Kataloge Nr. 2651, 2652, 2654, 2655 vollständig beschrieben sind.

Von den Hans Bock'schen Karten sind in der genannten Sammlung ausser zwei Blättern Kartendeckel, zwei Blätter, jedes mit 16 Karten, und zwar Blatt I mit:

1. Herz vier mit dem Wiener Stadtwappen;
2. Herz zwei mit dem Einhorn;
3. Herz fünf mit Becher und Früchten;
4. Herz drei (verdorben);
5. Herz sieben mit der Schnecke;
6. Herz acht mit der Traube;
7. Herz neun mit dem Bock;
8. Herz sechs mit dem Wiener Wappen;
9. Schell acht ohne Vorstellung;
10. Schell zwei mit der Sau;
11. Schell neun, ohne Vorstellung;
12. Schell fünf mit den Kanninchen;
13. Schell drei (verdorben);
14. Schell sechs mit dem Eichkätzchen;
15. Schell sieben ohne Vorstellung;
16. Schell vier mit dem Wappen und dem Monogramme des Hans Bock zu beiden Seiten H B.

Auf dem II. Blatte findet sich von der Farbe Grün Zwei bis Neun, ohne Vorstellung nur Grün Drei mit der Katze, und von der Farbe Eichel Zwei bis Neun, ebenfalls ohne Vorstellung, nur Zwei mit der Sau, und Vier mit dem Kranich. Friedrich v. Bartsch führt ein Bruchstück dieses Piquet-Kartenspiels von Hans Bock mit der Jahreszahl 1583 an.

Von deutschen Kartenspielen, die sich in der Hauslab'schen Sammlung befinden, sind noch hervorzuheben besonders die Kemptner und Ulmer Karten. Auf den Kemptner Karten ist der Kartenmaler genannt, die Aufschrift lautet:

GEORG SCHACHOMAIR ZU KEMPTTEN.

Wir geben in beiliegenden Holzschnitten (Fig. 12 und 13) zwei Blätter von diesen Kemptner Karten, in der Grösse des Originales, nämlich Schellen Ober und Grün zwei. Von den Ulmer Karten, die im Hauslab'schen

Besitze sind, enthält der Herz Achter auf einem Zettel die Jahreszahl 1594 und oben die Aufschrift: ZU VLM.

Ausserdem befindet sich daselbst noch Herz sechs, Eichel König, Schellen König, Eichel Ober, Grün Ober, Herz Ober, Schellen Unter, ferner von Herz König, Grün König, und Zwei Unter mit fehlender Hälfte. In der Hofbibliothek finden sich nach Bartsch von deutschen Karten 36 Blätter eines Tarokspieles mit Schwerter, Stäben, Becher und Geld nach der italienischen Bezeichnung aus einer Frankfurter Werkstätte vom Jahre 1545. und Blätter aus einem Frankfurter Piquetspiele, die sich in dem Einbande eines Buches vom Jahre 1592 fanden, und nach der Angabe von Bartsch dem Wiener Kartenspiele von Jahr 1573 bedeutend nachsteht.

Das Vas lustrale im Domschatze zu Mailand.

Von Dr. Franz Bock.

(Mit einer Tafel.)

Schon seit der früh-christlichen Zeit kommen in der Kirche zweierlei verschiedene Gefässe vor, zur Aufnahme der *aqua* oder *lympha benedicta*. Das eine grössere dieser Weihwasser-Behälter, entweder in Stein gemeisselt, oder in Erz in Messing gegossen, befand sich meistens am Eingange der Kirche unbeweglich aufgestellt, damit die Gläubigen, wie das auch heute noch Brauch ist, beim Eintritt in die Kirche die übliche Besprengung und Segnung vornehmen konnten. Das zweite Gefäss ähnlicher Art war beweglich und vermittelst eines Henkels zum Tragen eingerichtet; es diente ehemals und auch heute noch dazu, bei den verschiedenen liturgisch vorgeschriebenen Weihungen der Kirche von einem Ministranten an den Ort der Segnung getragen zu werden [1]).

Diese kleineren tragbaren Weihgefässe, die bei älteren liturgischen Schriftstellern auch den Namen „*vasa lustralia, aspersoria, urcei* und *urceoli*" führen, pflegten zuweilen in Silber und Gold angefertigt zu werden. Die einfacheren waren in Kupfer gegossen und meistens stark im Feuer vergoldet. Seltener jedoch trifft man heute noch solche früh-mittelalterlichen Spreng- oder Weihkesselchen an, die aus Elfenbein geschnitzt und mit Relief-Darstellungen verziert sind. In alten Schatz-Inventarien findet man sogar Andeutungen, woraus sich entnehmen lässt, dass in den ehemaligen Kirchen-Schätzen grösserer Kathedralen sich solche tragbare Weihgefässe vorgefunden haben, die aus Onyxsteinen geschnitzt oder in sculptirtem Bergkrystall ausgehöhlt waren. Jene Weihbecken in Kupfer gegossen und stark im Feuer vergoldet mit erhaben vortretenden Bildwerken, auf die wir eben im Vorbeigehen hinwiesen, finden sich heute noch häufiger in ähnlicher Grösse und Ausdehnung vor, wie das in Elfenbein sculptirte seltene Sprenggefäss im Mailänder Dom, auf dessen Beschreibung wir gleich übergehen werden, und das in charakteristischer Abbildung beigefügt ist.

So sahen wir, um nur einige anzuführen, in dem heute leider sehr geschmälerten Domschatz zu Speier ein originelles Prachtgefäss dieser Art aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts; ferner ein zweites mit Relief-Darstellungen in der Sacristei der St. Stephans-Kirche zu Mainz und ein drittes im Domschatz daselbst. Das unstreitig reichste und interessanteste Exemplar, ebenfalls wie die Vorhergenannten in Kupfer gegossen und ehemals stark im Feuer vergoldet, bewundert man heute in der reichhaltigen Sammlung mittelalterlicher Kunstgeräthe Sr. Hoheit des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen. Dasselbe dürfte nur um einige Decennien jünger befunden werden als das Mailänder Sprengbecken in Elfenbein [1]). Wie schon Eingangs bemerkt, sind heute tragbare Sprenggefässe des früheren Mittelalters zur grossen Seltenheit geworden, die in Elfenbein sculptirt, nach Aussen hin mit Relief-Darstellungen gehoben und belebt sind. Ungeachtet längerer Nachforschung haben wir bis zur Stunde nur vier *vasa lustralia* kennen gelernt, die mit dem berühmten Weihkesselchen zu Mailand einen Vergleich aushalten können.

Ein solches bewegliches *urceolus* in Elfenbein, den Detailformen nach zu urtheilen aus dem XII. Jahrhundert, sahen wir in dem christlichen Privat-Museum, das aus eigenen Mitteln Se. Eminenz der Cardinal und Erzbischof von Lyon, Monseigneur de Bonald, begründet und vorläufig in der Sacristei seiner Kathedralkirche aufgestellt hat. Auf den äusseren Rundflächen dieses benitière erblickt man unter Rundbogen und Nischen in sitzender Stellung die vier Evangelisten. Unter der fünften und letzten Bogennische thront ebenfalls, als Basrelief sculptirt, das sitzende Standbild der Madonna, Darstellungen, wie sie in derselben Weise und der gleichen Zahl auch an dem unvergleichlichen Mailänder Gefäss vorkommen.

Ein zweites äusserst figurenreich in Elfenbein geschnitztes Sprenggefäss mit merkwürdigen Inschriften,

[1]) Vgl. die näheren Angaben über Ursprung und liturgischen Gebrauch der Austheilung des geweihten Wassers bei J. S. Duranti de Ritibus Eccles. Cath. Romae 1590 und Gilbert Grimaud: De la liturgie sacrée; dessgleichen auch Binterim's Denkwürdigkeiten, IV. Bd. und Dr. Augusti Handbuch der christlichen Kunstarchäologie, Leipzig 1836, 3. Band.

[1]) Modelleur C. Leers in Cöln hat, auf unser Verwenden, die eben bezeichneten *vasa lustralia* unmittelbar nach dem Originale abgegossen.

gelangte kürzlich in den Besitz des Kunsthändlers Spitzer in Aachen, der dasselbe, wie verlautet, nach England um hohen Preis verkauft hat. Einer untrüglichen Inschrift gemäss, die P. Käntzler [1]) mit grosser philologischer Schärfe entziffert und endgiltig constatirt hat, dürfte dieses merkwürdige Gefäss herstammen aus der Schule des grossen Bischofs und Förderers der schönen Künste, des heiligen Bernward von Hildesheim, der dasselbe für seinen ehemaligen Schüler Kaiser Otto III. anfertigen liess.

Ein drittes Gefäss zur Aufnahme der *lympha benedicta* findet sich in dem reichhaltigen Schatze unserer Vaterstadt Aachen vor. Es dürfte uns in den unten bezeichneten Werke gelingen, den ziemlich augenscheinlichen Nachweis zu führen, dass dieses äusserst reich und zierlich in Elfenbein geschnitzte Gefäss nicht nur als Weihwasserbehälter ehemals in Gebrauch war, sondern dass dasselbe gleichfalls, wie das eben bezeichnete *vas lustrale* des heil. Bernwards, bei besonders feierlichen Ceremonien in Gebrauch genommen worden ist. Dieses im Aachener Schatze heute leider seines ursprünglichen Zweckes entfremdete Gefäss diente ehemals, ähnlich dem gleichartigen Weihbecken im Mailänder Schatze, dazu, um mit demselben versehen, dem zur Krönung eintretenden Kaiser entgegen zu gehen, und vermittelst desselben beim Eintritt in die Krönungskirche das geweihte Wasser überreichen zu können.

Diesen hervorragenden Gebrauch, der sich bei dem Aachener Gefäss aus den vielen Relief-Darstellungen, die die äussere Peripherie desselben schmücken, als begründet herausstellt [2]), ergibt sich auf's Bestimmteste durch eine merkwürdige Inschrift, die nicht nur das Alter, sondern auch den Zweck der Anfertigung des Mailänder Sprenggefässes über allen Zweifel erhaben zu erkennen gibt; dieselbe lautet:

„VATES AMBROSI GOTFREDUS DAT TIBI SANCTE
VAS VENIENTE SACRAM SPARGENDUM CAESARE LYMPHAM".

Ähnlich dem Weihbecken, im Besitz Sr. Eminenz des Cardinal-Erzbischofs von Lyon, ist auch das vorliegende Sprenggefäss mit fünf sculptirten Darstellungen, in sitzender Stellung verziert. Dieselben treten kaum als Basrelief an der äusseren Peripherie des Gefässes zum Vorschein und geben sich zu erkennen als Bildwerke der vier Evangelisten, wie sie eben mit Abfassung der heiligen Texte beschäftigt sind. Als Mittelstück und Haupt-Darstellung ersieht man, nach Art der Byzantiner, die Gottesmutter sitzend auf einer sella mit reich verziertem Schemel. Sie ist in der erhabenen Eigenschaft als *θεοῦτοχος* dargestellt, wie sie den göttlichen Knaben, der in lateinischer Weise segnet, der Welt als Erlöser entgegenhält, nach dem Spruche: *et ostende nobis filium.* Den Heiland und die Himmelskönigin umgeben zwei dienende und adorirende Engel, die Gefässe zum Räuchern das *thuricremium* und die *canthara* in Händen halten. Die Madonna hat der Künstler thronend angebracht unter einer Rundbogennische, die getragen wird von zwei Säulen mit korinthisirenden Capitälen. In der Fläche des Rundbogens über dem Haupte der allerseligsten Jungfrau liest man folgende Inschrift:

„VIRGO FOVET NATUM GENITRICEM NUTRIT ET IPSE".

An der Ehrenseite, zur Rechten der Himmelskönigin, erblickt man ebenfalls unter einer Rundbogenblende den Evangelisten Johannes, kenntlich an dem zur Seite befindlichen geflügelten Thiersymbol des Adlers. Derselbe sitzt auf einem *scamnale* mit dabei befindlichem Fussbrette (scabellum); auf dem vor ihm befindlichen Schreibpulte liegt aufgeschlagen der Evangelien-Codex und ist Johannes eben damit beschäftigt den Anfang seines Evangeliums zu schreiben; man liest nämlich in dem Codex die Anfangsworte: *in principio erat verbum.* Die Inschrift in dem breiten Rundbogen, in frühromanischen Majuskeln gehalten, lautet wie folgt:

„CELSA PETENS AQUI[L]AE VULTU[M] GERIT ASTRA JOH[ANNE]S".

Diese bildliche Darstellung des Evangelisten Johannes ist nicht, wie das spätere Mittelalter sie darzustellen pflegte, jugendlich gehalten in jenem Alter, wo er als Lieblingsjünger auf der Brust des Heilandes ruhte, sondern er ist nach der Auffassungsweise der Griechen als bärtiger Greis dargestellt, wie er hochbetagt in der Gefangenschaft auf der Insel Padmos verweilte. Zur Rechten des heil. Johannes folgt das unter Rundbogen sitzende Bildwerk des Evangelisten Marcus mit dabei befindlichem Symbol des geflügelten Löwen. Der Künstler hat St. Marcus dargestellt in dem Momente, wie er mit dem Griffel in das geöffnete Buch die Anfangsworte seines Evangeliums einträgt; man liest nämlich die Worte: *vox lamat in de (serto).* In der Bogenblende lässt sich folgender Hexameter entziffern:

„XR[ISTI] DICTA FREMIT MARCUS SUB FRONTE LEONIS".

Zur Rechten dieser Darstellung reiht sich an, die ebenfalls unter Rundbogenblende sitzende Figur des Evangelisten Lucas. Derselbe steht im Begriffe in den heiligen Text den Beginn seines Evangeliums mit den Worten einzutragen: *fuit in dieb (us).* Wie an den anderen Reliefs, erblickt man zur Seite des Nimbus des Evangelisten das geflügelte Rind, und analog den übrigen Darstellungen liest man in der Rundbogenbreite den erklärenden Vers:

„ORE BOVIS LUCAS DIVINUM DOGMA REMUGIT".

---

[1]) Vgl. die betreffende Broschüre: „Eine Kunstreliquie des zehnten Jahrhunderts, Erklärungsversuch als Beitrag zur Kunstgeschichte jener Zeit von P. St. Käntzler, Aachen bei Benrath et Vogelsang". Dieses seltene Gefäss, das leider für Deutschland verloren gegangen ist, führt folgende Widmungsschrift, ebenfalls vertieft in Elfenbein eingegraben, wie das auch bei dem Mailänder Gefässe vorkömmt:

*„Auxit Ecchiae ter quinos qui patre annos,
Ottoni Augusto plurima lustra legat
Cernuus arte cupit memorari Caesari aliptes".*

[2]) Die ausführliche Beschreibung und Abbildung dieser seltenen Sculptur in Elfenbein werden wir in dem unter der Presse befindlichen Werke veröffentlichen: „Archäologisches Schatzverzeichniss sämmtlicher Reliquien und Kleinodien des karolingischen Münsters zu Aachen. Mit vielen erklärenden Holzschnitten."

Wir unterlassen nicht hier im Vorbeigehen auf die eigenthümliche Construction der *pulpita* aufmerksam zu machen, die in origineller Weise mit der Sitzbank und dem Fussbrett als zusammengehörendes Ganzes in Verbindung stehen. Bei drei Evangelisten ist nämlich das Schreibpult in der Weise zusammengefügt (vergl. beifolgende Abbildung), dass vier Ständer im Innern zwei viereckige Bretter umfassen, die in ihrer Mitte einen runden Durchlass zeigen, in welchen ein schraubenförmiger Ständer als Zapfen eingreift; vermöge dieser Vorkehrung konnte das Schreibpult je nach Bequemlichkeit hinauf oder herunter geschraubt werden. Noch erübrigt es auf die letzte Relief-Darstellung des Evangelisten Matthäus hinzuweisen der als vierter der Evangelisten zur Linken der Madonna ebenfalls unter einer entsprechenden Rundbogennische Platz genommen hat; in der aufgeschlagenen Schriftrolle liest man die Anfangsworte seines Evangeliums: *Chr(isti) (autem) gener(atio).* Der über seinem Haupte sich wölbende Rundbogen gibt ebenfalls in frühromanischen Majuskel-Schriften folgendes Legendarium zu erkennen:

„OS GERENS HOMINIS MATHEUS TERRESTRIA NARRAT".

Vorübergehend sei noch bemerkt, dass in den Bogenzwickeln über den gräcisirenden Capitälen, die die fünf Rundbogen tragen, sich constructive Aufbauten, in der Weise von mittelalterlichen Burgen, mit flankirenden Thürmchen und Zinnen befinden. Unmittelbar über diesen fünf Bogenwölbungen zieht sich herum ein schmaler Abfassungsrand, innerhalb desselben der Elfenbeinschnitzer ein kräftig stylisirtes Ornament, ziemlich stark vertieft, ausgestochen hat. Dieses Blätterwerk, das sich schlangenförmig gleichmässig fortsetzt, gibt sich sofort zu erkennen als eine ziemlich deutliche Reminiscenz an jenes traditionelle altgriechische Laubwerk, das unter dem Namen des Akanthusblattes das ganze Mittelalter hindurch an italienischen Sculpturen in den vielgestaltetsten Modificationen eine hevorzugte Rolle spielt.

Als äusserer Rand setzt sich auf dem oben gedachten verzierten Bandstreifen eine zweite Umkreisung fort, innerhalb welcher, von zwei Trennungsstrichen abgefasst, sich die obenangeführte Widmungsinschrift befindet, die über Ursprung und Zweck des vorliegenden Gefässes die erwünschte Auskunft ertheilt. Zur Ergänzung der vorstehenden Beschreibung fügen wir noch hinzu, dass in diesem oberen, mit der Inschrift verzierten Rande zwei Löwenköpfe als Durchlässe des beweglichen Henkels angebracht sind.

Über diesen Löwenköpfen erheben sich runde Öffnungen, in welchen der Henkel beweglich eingezapft sich befindet. Auch diese *ansa* entbehrt des sculptorischen Schmuckes nicht, und gestaltet sich aus zwei schlangenartigen Thierunholden in Form von Salamander oder Eidechsen, deren geöffnete Rachen einen menschlichen Kopf zu verschlingen drohen. Eine ähnliche Vorkehrung und Einrichtung behufs des Tragens, bei Austheilung des Weihwassers, befand sich ehemals auch an dem früher erwähnten *vas lustrale* im Domschatz zu Aachen und an jenem merkwürdigen Gefäss vor, das, aus Deutschland stammend, leider die unfreiwillige Reise über den Canal angetreten hat. An diesen beiden letztgenannten Sprengkesselchen treten nämlich ebenfalls an dem oberen Rande zwei Köpfe als Halter, in Elfenbein geschnitzt, hervor, jedoch hier mit dem Unterschiede, dass dieselben bedeutend höher und stärker sind, als das an dem Mailänder Gefäss der Fall ist. Dieselben bilden menschliche groteske Köpfe mit starkem Haarwuchs. Leider fehlen an den beiden ebengedachten gleichartigen Gefässen die oberen beweglichen Handhaben und dürfte desswegen das Mailänder Gefäss als das vollständigste und besterhaltene bezeichnet werden.

Noch fügen wir hinzu, dass parallel mit dem oberen reichverzierten Abschlussrande sich auch unten eine breite Umkreisung kenntlich macht, die nach unten hin dem Weihbecken einen passenden Abschluss gewährt. Der Beinschnitzer hat es hier für gut befunden, nicht ein ornamentales Laubwerk anzubringen, sondern er hat, in Weise eines Simses, den unteren Rand mit einem mehr constructiven Ornament eingefasst, das an dieser Stelle sehr passend als Sockel und Fussgestell seinem Zwecke entspricht. Man erblickt nämlich in diesem Rand jenes der classisch-römischen Kunst geläufige Ornament, das man meistens als Mäander zu bezeichnen pflegt; Andere erkennen darin ein Ornament, das sie schlechthin mit dem Ausdruck à la Grèque bezeichnen [1]). Wenn auch durch die Inschrift im oberen Rande das Heimathland der vorliegenden Sculptur und das Datum derselben über allen Zweifel sicher gestellt wird, so dürfte nicht nur diese charakteristische Mäanderform am unteren Rande, sondern auch die breitgehaltenen Laub-Ornamente in der oberen Umkreisung, nicht weniger die Haltung und Stylisirung der frühromanischen Majuskel-Buchstaben dafür massgebend sein, dass das vorliegende Weihbecken von lateinischen Beinschnitzern, vielleicht in den sogenannten früher zu Byzanz in Abhängigkeit stehenden Themata Italiens gegen Schluss des X. Jahrhunderts angefertigt worden ist. Dass bei Anfertigung dieses merkwürdigen Gefässes entweder griechische Künstler, die sich durch ikonoklastische Gewaltthätigkeiten aus ihrem Vaterlande vertrieben sahen, als Verfertiger anzunehmen sind oder italienische Bildschnitzer, die unter byzantinischem Einflusse in der Schule griechischer Künstler gebildet worden waren, dürfte sich auch aus der eigenthümlichen Auffassung und Darstellung der Gottesgebärerin ergeben, ferner aus den langgezogenen Figuren zu beiden Seiten der Madonna und endlich aus der unzweifelhaft byzantinisirenden Composition und Auffassung jener sitzenden Bildwerke der vier Evangelisten. Sämmtliche figürlichen Darstellungen ver-

[1]) Auch die goldene palliotta altaris zu St. Ambrogio in Mailand zeigt an der äussern Umrandung in getriebenem Goldblech einen ähnlichen ornamentalen Rand in antik gräcisirenden Formen; vgl. Seroux d'Agincourt, II. Bd. der Sculpturen.

rathen vollständig noch den streng hierarchischen Formentypus, wie er in stagnirenden Bildungen als Erbtheil der Byzantiner, besonders aber in Folge der späteren Kreuzzüge vom Hellespont in das Abendland verpflanzt und für die Bildschnitzerei des Occidents viele Decennien hindurch massgebend geworden ist. Ein genauer Vergleich des vorliegenden Weihgefässes mit jenem in Elfenbein ähnlich geschnitzten Weihbecken, das sich zu Lyon befindet, dürfte der Muthmassung französischer Archäologen einen ziemlichen Halt geben, dass das Lyoner Weihbecken eine ziemlich freie Imitation des Mailänder Originals sei. Besonders verräth die styllose Auffassung und Darstellung der Verkündigung auf dem zuletzt erwähnten französischen *vas lustrale* durchaus moderne Einflüsse.

Hinsichtlich des hervorragenden Gebrauches des vorliegenden geschnitzten Gefässes sei es gestattet, noch einige allgemeinere Bemerkungen hinzuzufügen.

Bekanntlich wurde unmittelbar nach dem Wahlact der neuerwählte römische König von den deutschen Fürsten nach Aachen begleitet, damit er hier in der Pfalzcapelle Karl's des Grossen über dem Grabe desselben mit den Insignien der deutschen Königswürde bekleidet und vom Cölner Erzbischof zum römisch-deutschen Könige gesalbt und geweiht werde. Wie einzelne Chronisten in dichterischer Weise darstellen, musste die Salbung und Krönung in Aachen mit der *corona argentea* der feierlichen Kaiserkrönung in Rom mit der *corona aurea* vorhergehen. Nach der Krönung in Aachen folgte dann auf dem Römerzuge bei den meisten Kaisern die Salbung und Weihe zum König der Lombarden mit der *corona ferrea* in Monza oder Mailand. Bei jeder dieser drei üblichen Krönungen empfing, dem „Caeremoniale imperatorum" gemäss, der erzbischöfliche Consecrator die zu krönende Majestät beim Eintritt derselben in die Krönungskirche und wurde derselben hier die übliche *lustratio* mit dem geweihten Wasser gereicht und mit dem Weihrauchfass der kirchliche *incensus* gegeben, ähnlich dem Bischofe, wenn er als pontifex an den höchsten Festtagen seine Kathedralkirche betritt. Wie die älteren Ceremonialien der Kaiserkrönungen angeben, wurde diese Beräucherung mit einem goldenen Rauchfass vorgenommen; auch wurde, wenn die Weihe und Salbung in die Winterszeit fiel, dem zur Inauguration eintretenden Könige, nach dem feierlichen Empfang an der Hauptthür, ein goldener Wärmapfel in die Hand gegeben. Leider findet sich heute unter den vielen kostbaren Kleinodien der altdeutschen Kaiser in der Hofburg zu Wien nicht mehr dieses *thuribulum aureum* und dieses *calefactorium pomum* vor, die ehemals zu den Reichskleinodien, den älteren Inventarien gemäss, beigezählt wurden. Als integrirende Theile jener reichverzierten Kirchenutensilien, die bei der Krönung der römisch-deutschen Könige in Aachen und Mailand in Gebrauch genommen wurden, gehörten auch jene reichverzierten, in Elfenbein geschnitzten Weihgefässe, wie sich dieselben glücklicher Weise noch im Domschatz zu Aachen und im Schatze des Mailänder Doms erhalten haben. Dass das *„vas lustrale"* im Domschatz zu Aachen, wovon wir im Vorgehenden sprachen, bei den verschiedenen Besprengungen, die dem Ritual zu Folge bei den älteren Krönungen in Aachen stattfanden, im Gebrauch gewesen sein dürfte, werden wir an anderer Stelle aus den Relief-Darstellungen, mit welchen dasselbe verziert ist, nachzuweisen suchen. Dass aber zu demselben Zwecke das vorliegende Weihbecken bei der Krönung mit der Krone der Longobarden in Mailand gebraucht worden sein dürfte, liesse sich nicht undeutlich entnehmen aus der merkwürdigen, bereits oben angeführten Inschrift, die besagt, dass der Vorsteher der mailändischen Kirche dieses Gefäss der Kirche des heiligen Ambrosius geschenkt habe, damit aus demselben das geweihte Wasser dem Kaiser gereicht würde, wenn er dieselbe beträte. Als geschichtliche Notiz fügen wir hier noch hinzu, dass Seroux d'Agincourt [1]) zu Folge, der in obiger Inschrift genannte Erzbischof Gottfried durch Kaiser Otto II. auf den erzbischöflichen Stuhl von Mailand gelangte und denselben vom Jahre 973 — 978 eingenommen habe. Das obenbeschriebene Gefäss dürfte also innerhalb des Zeitraumes von 973—978 angefertigt worden sein.

Es würde sich heute wohl nicht mehr mit Sicherheit nachweisen lassen, auf welche Art die Besprengung stattgefunden habe, ob nämlich der Erzbischof mit der rechten Hand in die geweihte Flüssigkeit getaucht und vermittelst der Hand das geweihte Wasser dem zu krönenden Könige dargereicht habe oder ob, wie Andere mit mehr Grund annehmen, diese Besprengung vermittelst eines silbervergoldeten Aspergils in Form einer Ananas oder eines Pinienapfels ertheilt worden sei, in deren Höhlung sich ein Schwamm befunden habe. Auch findet man Andeutungen, dass vermittelst eines kleinen Palmen-, Myrthen- oder Olivenzweiges, durch Eintauchung desselben, das geweihte Wasser dargereicht worden ist [2]). Hinsichtlich des Gebrauchs solcher älterer Sprenggefässe, in Elfenbein geschnitzt und von ziemlich kleinem Umfange, entsteht noch die Frage, ob der fungirende Geistliche selbst das Gefäss in der Linken getragen, um mit der Rechten vermittelst eines Weihwedels die Besprengung vornehmen zu können, oder ob dieser kleine

[1]) Vgl. auch die Herausgabe von v. Quast S. 13, Nr. 22 und Theil II, Taf. 13, Fig. 22 u. 23.

[2]) Otte gibt in seinem Handbuche der christlichen Archäologie an, dass diese Austheilung des geweihten Wassers im Mittelalter auch mit einem Fuchsschwanze vorgenommen worden sei, der Autor vergisst aber bei dieser Gelegenheit die Quelle anzugeben, woraus er diese Angabe geschöpft hat. (Nach einer brieflichen Mittheilung leitet Herr Otte die Bezeichnung: Fuchsschwanz aus dem französischen goupillon (von goupil = Fuchs, Diez Wörterbuch der romanischen Sprache S. 177) her, welcher Ausdruck auch für Aspersoir gebraucht wird. Hiebei verweist er auf das Werk von Gareiso: l'Archéologue chretien (Nimes 1852) p. 234.
Die Redaction.)

Behälter jedesmal von einem Ministranten getragen worden sei. Wir erinnern uns auf alten Miniaturbildern grösserer Bibliotheken Darstellungen gesehen zu haben, die der ersten Annahme das Wort sprechen und wodurch es sich erhärten liesse, dass solche kleine zierliche Weihbecken nicht von einem Ministranten, wie das heute der Fall ist, dem Pontifex nachgetragen wurden. Schliesslich sei hier noch bemerkt, dass wir auf Bildwerken, in Goldblech getrieben, ebenfalls aus den Tagen der Ottonen herrührend, bei Darstellung der Kreuzigung jene Kriegsknechte, die bekanntlich mit dem Schwamme Myrrhe und Essig dem durstenden Heilande darreichten, in der linken Hand ausgestattet sahen mit einem Gefässe, das in Form und Grösse vollkommen ähnlich ist jenen Sprenggefässen, in Elfenbein sculptirt, wie sie sich heute noch im Schatze zu Aachen und in Mailand vorfinden; einen solchen Kriegsknecht mit einem ähnlichen Behälter, ersieht man auf dem prachtvollen Altarvorhang, in Goldblech getrieben, im Münsterschatze zu Aachen, den anderen Kriegsknecht mit dem gleichartig geformten Eimerchen fanden wir auf einer Reliefdarstellung, die in Elfenbein geschnitzt, das herrliche Evangelistarium schmückte, das Otto II. und seine Gemahlin Theophania an ihre Lieblingsstiftung, die Abtei Echternach im Luxemburgischen, zum Geschenke verehrt haben. Dieses in seiner Art einzige Evangelistarium bewahrt man heute in der herzoglichen Manuscripten-Sammlung auf dem Schlosse Friedenstein zu Gotha.

Bei einem zweimaligen Aufenthalte in Mailand hatten wir Gelegenheit das eben beschriebene Originalgefäss im Domschatz daselbst näher in Augenschein zu nehmen. Als wir bereits die vorliegende Beschreibung des gedachten *„vas lustrale“* vollendet hatten, wurde uns von befreundeter Seite die Mittheilung, dass in dem 17. Bd. der Annales archéologiques p. Didron vom Jahre 1857 die Beschreibung dieses Mailänder Sprenggefässes sich vorfinde. Wir haben nicht unterlassen, diese von der Feder eines kenntnissreichen französischen Archäologen M. Alf. Darcel herrührende Beschreibung nachträglich durchzusehen und haben gefunden, dass unsere Angaben mit denen von Alf. Darcel in den Hauptpunkten ziemlich übereinstimmen [1]). Wenn auch nach der Mittheilung Mr. Darcel's zwei Erzbischöfe unter dem Namen „Gottredus“ den erzbischöflichen Stuhl in kurzer Aufeinanderfolge inne hatten und auch um dieselbe Zeit sogar ein Abt Gotfredus an der Kirche des heil. Ambrosius zu Mailand aufgeführt wird, so geht die Ansicht des französischen Gelehrten ebenfalls dahin: das Mailänder Gefäss sei unter der Regierung des kunstliebenden Otto II. von jenem Gottfredus anzufertigen befohlen worden, der, wie oben bemerkt, in dem letzten Viertel des X. Jahrhunderts vorübergehend den Mailänder Bischofsstuhl in Besitz gehabt habe.

Archäologische Notizen.

Die Freiherren von Praager.

I. Die Haupt-Pfarrkirche zu Pettau bewahrt nebst anderen sehenswerthen Gegenständen auch das Denkmal Sigismund's, des letzten aus dem Geschlechte der Freiherren von Praager. Der gut erhaltene, 6' lange, 3' breite, 5" tiefe, aus feinkörnigem Sandstein geformte Grabstein, ist an einem Pfeiler des ersten Seitenschiffes eingesetzt und mit folgender Inschrift bezeichnet:

HIE LIGT BEGRABEN DER
WOLGEBORNE HER HER SIG
MVNT FRIDRICH VON PRAAG
FREIHER LEZTE DIESES NAMENS
HER VON GRENBERG E. LOB LANDT
SCHAFT IN STEYER GEWESTER
KRIEGS COMMISARIVS IN VIERTL
ZWISCHEN MVR VND TRAG WE
LICHER VERSCHIEDEN IST DEN 19
APRIL ANNO MDCLXXVII.

Die Freiherren von Praager führten in ihrem Wappen einen sitzenden nach links gerichteten Affen, welcher in der rechten Hand eine Kugel und in der Linken ein um den Hals befestigtes Seil hält. Dieses Edelgeschlecht bekleidete im XV. Jahrhundert das Erb-Marschallamt in Kärnthen und besass in Österreich: Burkersdorf (1493) und Mauthhausen; in Steiermark: (1490) Pragwald, Grünberg, Plankenstein (1500), Prassberg (1492) und Sanneck, ferner den Pragerhof bei Marburg [2]), dann den Ternowetzer- und Tresintzerhof bei Pettau. Nach Erhebung in den Freiherrnstand (1505) nannten sich die Edlen von Praager „Freiherren von Windhaag“ [3]).

Von den denkwürdigeren Ereignissen in diesem Geschlechte heben wir folgende Momente hervor:

Als im Jahre 1485 König Matthias von Ungarn Wien belagerte, befand sich unter der Besatzung nebst Tiburtius von Sinzendorf, Kaspar von Lamberg, Bartholomäus von Starhemberg, Wolfgang von Grabner und Alexander Schiffer auch Ladislaus von Praager. Derselbe vereitelte als kaiserlicher Feldhauptmann, im Vereine mit den vorbenannten Edlen, das Vorhaben und den Beschluss der Wiener Bürger, welche wegen gänzlichen Mangel aller Lebensmittel die Stadt dem Feinde zu überliefern beabsichtigten [4]).

1531 war nach Bergmann bei der am 25. Mai zu Prag gebornen Erzherzogin Maria, Tochter Kaiser Ferdinand's I., Anna Maria, Freiin von Praager, Taufpathin. Dieser hohen Feierlichkeit wohnten nebst Rinschitz, dem Gesandten des Königs von Polen, auch Margaretha, die Gemahlin Johann's Freiherrn von Lamberg, bei [5]).

---

[1]) Die Lesung der Sentenz in dem Bogen über der Madonna theilt Darcel in folgender Weise mit: *Virgo fovet natum, genitrice nutritus et ipse.* Wir glauben hingegen lesen zu sollen: *Virgo fovet natum genitricem nutrit et ipse.*

[2]) Schmutz 3. Thl. p. 201.

[3]) Schmutz 3. 201.

[4]) Valvasor XI. p. 380.

[5]) Österreichisches Archiv für Geschichte. 1831, p. 552.

Sigmund Freiherr von Praager versorgte und verpflegte zur Zeit des Türkenkrieges (1663) in der Eigenschaft als ständischer Kriegscommissär im Viertel zwischen der Mur und Drau die auf den Pettauerfelde in Rivonac gelegenen Feldtruppen, nicht minder die auf Befehl Montecuccoli's zur Beschirmung Pettau's in der Kanischer-Vorstadt einquartirten vier Compagnien italienischer Fussvölker.

Als durch den glänzenden Sieg bei St. Gotthard (22. Juli 1664) die gesammte Christenheit von der Türkengefahr befreit wurde, erfolgte von Pettau der Abmarsch der italienischen Truppen, welche durch gewaltsame Requirirungen sowohl den Bürgern als auch dem Magistrate, besonders an Weinen, grossen Schaden zugefügt hatten [1]).

Sigmund Freiherr von Praager liess hierauf die zurückgebliebenen Kranken in die zu Friedau, Polsterau und Lutterberg errichteten Feldspitäler abführen. Derselbe erstand 1675 von Katharina, verwitweten Gräfin von Breuner, den Ternowetzerhof, starb der Letzte seines Stammes, den 10. April 1677, und wurde in der Pettauer Hauptpfarrkirche beigesetzt.

Dr. Hönisch.

II. Es sei erlaubt diesen dankenswerthen Notizen des Herrn Stabsarztes Dr. Hönisch in Pettau, welche hauptsächlich die steiermärkische Linie dieses Geschlechtes behandeln, noch Einiges beizufügen.

Man findet dasselbe, welches im Jahre 1480 in den niederösterreichischen und 1566 in den obderennsischen Herrenstand aufgenommen wurde, auch in der tirolischen Adelsmatrikel verzeichnet. Freiherr v. Hoheneck hat den Freiherren von Praager (auch Prager geschrieben) in seinem grossen genealogisch-historischen Werke, Bd. III, 539—547, eine ausführliche Darlegung gewidmet, die steiermärkische Linie aber unbeachtet gelassen.

Ladislaus oder Ladla I. kam durch seine Vermählung (1485) mit Fräulein Regina Tanpeckin zu Windhaag in's Land ob der Enns, worauf er und seine Nachkommen den Beinamen von Windhaag führten.

Wir finden in diesem Lande auch die Namen Pragatein zu Mauthausen, von wo, als dem Stammsitze nach Pillwein's Mühlkreis, S. 379, die Praager nach Kärnthen gezogen sein sollen. Wolfgang Lazius will sie gar aus Prag dahin übersiedeln lassen? Auch Pragthal bei Windhaag, wie in Steiermark Pragwald und Pragerhof, tragen ihren Namen.

Ladla I. war unter andern auch Pfleger der Herrschaft Freistadt im Mühlviertel und hatte als solcher seinen Wohnsitz im alten Schlosse. Im Chore der dortigen Capelle errichtete er im Jahre 1505 bei seinen Lebzeiten für sich und seine zweite Gemahlin Anna Fuxin und Fuxberg aus Hall in Tirol einen Denkstein, auf dem er sich Erbmarschalch in Kernden nennt [2]).

Auch in der Kirche im Dorfe Altenburg unweit Windhaag sind Denksteine dieser Familie von den Jahren 1576 und 1580, welche, wie besonders der zu Freistadt, einer näheren Besichtigung würdig zu sein scheinen.

Von Ladla II. von Prag, Freiherrn von Windhaag, einem der Söhne des vorerwähnten Ladla I. und aus zweiter Ehe geboren 1508, gestorben 1558, hat Referent eine Medaille von vorzüglicher Schönheit in seinem vaterländischen Medaillenwerke, Taf. XII, Nr. 52 mitgetheilt und Bd. I, 168 genau beschrieben. Sie ist von Fl, d. i. Friedrich Hagenauer, einem der hervorragendsten deutschen Medailleure seiner Zeit, im Jahre 1530 zu Augsburg gearbeitet, wo der zweiundzwanzigjährige Ladla als Truchsess des Erzherzogs Ferdinand I., Königs von Ungarn und Böhmen, zur Zeit des wichtigen Reichstags sich befand; dessen älterer Bruder Hanns war gleichfalls als Fürschneider der Königin Anna, und der jüngere, Namens Andreas, im Gefolge der Edelleute des Cardinal Erzbischof Matthäus Lang von Salzburg.

Auch hat Referent den Medaillen Bd. I, 172 die Grabschrift Sigmund Friedrich's, des letzten Freiherren von Praager, nach einer Mittheilung, die er aus Steiermark erhalten hatte, beigefügt, nach welcher derselbe MDCXXVII gestorben, nun aber in MDCLXXVII zu berichten ist. Hingegen übersah Herr Dr. Hönisch das Familienwappen, das in der obern Hälfte des Gedenksteines eingemeisselt ist, anzugeben, darüber der Todtenkopf und im Ecke rechts in zwei Zeilen „HEVND — AN MIR", im Ecke links „MORGEN—AN DIR", in der untern Hälfte die siebenzeilige Inschrift.

Was das Prädicat von Windhaag, das wir in der Inschrift nicht lesen, betrifft, so führte diese Linie in Steiermark entweder dasselbe nicht oder verlor es mit dem Verkauf der Herrschaft Windhaag. Diese und Pragthal erhielt bei der Theilung des „älterlichen Erbes" 1539 von den vorerwähnten drei Brüdern Andreas und nach dessem Tode (1572) sein jüngster Sohn Friedrich, der als der Letzte dieser Linie, nicht aber des ganzen Geschlechtes, wie Baron von Hoheneck III, 547 irrig berichtet, um 1600 gestorben ist. Dieser hatte beide 1597 an Lorenz Schütter von Klingenberg († 1599) verkauft, bei dessen Sohne Georg und dessen Verwandten dieselben verblieben, bis sie am 17. April 1636 Joachim Enzmüllner (auch Entzmüller) an sich brachte.

Dieser merkwürdige Mann war 1600 zu Babenhausen in Schwaben geboren, kam als Rechtsgelehrter nach Linz, hob sich von Stufe zu Stufe empor, ward am 5. Jänner 1651 Freiherr von Windhaag, Herr auf Pragthal und Saxenegg, und erhielt die Erlaubniss seinen bisher geführten Familiennamen Entzmülner weglassen zu dürfen. Er war, wie uns der Einband eines einst ihm gehörigen Buches in der k. k. Ambraser-Sammlung Nr. 366 zeigt, schon in diesem Jahre der kaiserlichen Majestät Regent der niederösterreichischen Lande und entwickelte von 1652 an als General-Reformationscommissarius eine aussergewöhnliche und höchst erfolgreiche Thätigkeit. Kaiser Leopold I. erhöhte ihn für seine mannigfachen Dienste und Verdienste am 10. September 1669 zum Grafen und Herrn von und zu Windhaag, auf Pragthal, Münzbach und Saxenegg, Freiherrn zu Rosenburg am grossen Kamp und Reihenau am Freiwald, und erhob die Herrschaft Windhaag zu einer Grafschaft. Auffallend ist es, dass zugleich ihm das Wappen der noch nicht erloschenen Freiherren von Prag verliehen wurde. Er starb am 21. Mai 1675 und hinterliess die einzige Tochter Eva Magdalena, erste Priorin des von ihrem Vater zu Windhaag gestifteten Nonnenklosters.

Ausser seinen vielen Herrschaften und Gütern im Lande ob und unter der Enns hinterliess er ein Haus zu Linz und drei Häuser in Wien, eine reiche Bibliothek, die Grundlage der dermaligen Universitäts-Bibliothek, eine Kunstkammer mit einer ansehnlichen Münzsammlung; auch stiftete er das gräflich Windhaagische Alumnat, das mit dem 1802 gegründeten und im Sturme des Jahres 1848 wieder aufgelösten k. k. Stadtconvicte in Wien vereinigt wurde. Die Inschrift auf dem prachtvollen Grabmale, das er noch bei seinen Lebzeiten in

[1]) Powoden. MS.

[2]) S. Pillwein's Mühlkreis. Linz 1827, S. 338.

Somit ist des gelehrten Grafen von Wurmbrand Bedenken über dieses Geschlechtes Erbmarschallwürde in Kärnthen in dessen Collectan-Genealog. Vienne 1705, p. 294, gehoben.

der Kirche zu Münzbach sich anfertigen liess, ist von dem hochwürdigen Herrn Franz Xaver Pritz, regulirten Chorherrn von St. Florian, in seinen werthvollen Beiträgen zur Geschichte von Münzbach und Windhaag im Archive für Kunde österreichischer Geschichtsquellen, Bd. XV, 163 mitgetheilt worden.

Vielleicht wäre eine Abbildung dieses Monumentes wie des oben erwähnten Denksteines in der alten Schlosscapelle zu Freistadt wünschenswerth?

Joseph Bergmann.

Der Phönix und der Pfau

sind zwei Vögel, welche uns in den bildlichen Darstellungen der altchristlichen Zeit mehrfach begegnen. Verwechslungen derselben mit einander mögen schon in den frühesten Jahrhunderten bei der nur mythischen und wahrscheinlich durch die Versendung des Paradiesvogels hervorgerufenen Existenz des einen gang und gäbe gewesen sein. Schon Plinius bezweifelt das Vorhandensein des Phönix, von dem unter den bunten Vögeln die Araber am meisten erzählen (Plin. hist. nat. lib. X. c. 2). „Er sei, sagt man, so gross wie ein Adler, am Halse goldglänzend; übrigens purpurfarben, habe einen bläulichen Schwanz, in welchem sich einige rosenrothe Federn auszeichnen, eine Kappe am Halse und sein Kopf sei mit einem Federbusche geziert". So stand schon an Buntheit und Farbenglanz, den die altchristliche Kunst so sehr liebt, der Pfau dem fabelhaften Phönix am nächsten. Bei der Unsicherheit und schwerfälligen Arbeit der meisten antiken und altchristlichen Sarkophage ist es für uns oft geradezu unmöglich, zu bestimmen, welche Gestalt dem Verfertiger derselben gerade vorgeschwebt. Besser steht die Sache bei den Wandmalereien und Miniaturen der altchristlichen Zeit. Christlich sind beide Symbole nur in sofern zu nennen, als die Christen die bereits vorhandene Gestalt und die mit ihr verbundene Idee adoptirt und dadurch christianisirt und zu ihrem geistigen Eigenthum gemacht haben. Bekanntlich spielen die Vögel im Allgemeinen in der Grabsymbolik der Alten schon eine sehr bedeutende Rolle. Traubenbenaschende Vögel finden sich in geradezu unzähligen Fällen auf antiken Grabsculpturen in Stein und Elfenbein wie in den Malereien der Grabkammern und Columbarien. Sicherlich hat schon der griechisch-römische Künstler nicht immer mit der Gestalt geradezu auch eine besondere Idee verbunden. Dafür spricht wenigstens die oft arabeskenartige Verwendung, die zierliche Verflechtung der Vögel mit dem sie umgebenden Laubwerk und Geranke. Solche Dinge werden zuletzt Mode, oder wenn man lieber will, typisch.

Aber gerade der Pfau und der Phönix erscheint weniger in dieser abgeschwächten Form. Der Pfau ist meist in den Vordergrund gerückt schon in der heidnischen Zeit und dadurch besonders hervorgehoben. So befinden sich vier solcher Thiere je zwei zur Seite eines Blumen- und Fruchtkorbes aufgestellt über der Thür eines antiken Columbarium, dessen Aufschrift lautet: „*D. M. P. A. Elius Trofimus fecit sibi et libertis et libertabusque aeorum*". Eine Abbildung desselben ist in Bartoly und Peint. ant. auf Platte XX gegeben und auf Tafel XXI desselben Werkes zähle ich vier auf Arabesken fussende Pfauen in einem Grabgemälde, welches in der Villa di Mon. Corsini fuori la porta di S. Pancrazio befindlich ist. Auch die beiden folgenden Platten (22 u. 23) bieten uns noch ähnliche Darstellungen; auf einer derselben sind acht Pfauen zwischen Weintrauben und geflügelten, nebenbei bemerkt bereits bekleideten Genien mit Palmen und Kränzen enthalten. Letztere Beigabe blieb bekanntlich auch in der christlichen Grabsymbolik lange Zeit hindurch üblich.

Ich denke diese Darstellungen genügen bereits, um uns von der Verwendung des Pfaues in antiken Grabgemälden eine Anschauung zu geben. Fragen wir nach dem Grunde dieser Vorstellungen, so wird uns wohl nichts übrig bleiben, als zu der bekannten Fabel des Alterthums, welche sein Fleisch, trotzdem dass er den Römern als Leckerbissen galt, für unverweslich hielt, unsere Zuflucht zu nehmen, da der Pfau, als Vogel der Juno, mit der Grabsymbolik nicht in Verbindung zu setzen ist. Aus demselben Grunde oder überhaupt weil das Alterthum den Pfau schon als Sinnbild der Unsterblichkeit und des ewigen Lebens ansah, hat auch das Christenthum ihn nach und nach zu denselben Zwecke verwendet. Warum, wie Schnaase (Gesch. d. Kunst III. B. 62) angibt, der Pfau gerade wegen seines gestirnten Schweifes schon bei den Heiden Sinnbild der Unsterblichkeit gewesen sein soll, ist mir unverständlich, weil mir das dazu erforderliche *Tertium comparationis* und vor Allem eine Belegstelle mangelt. Bosari will, auf einen Physiologus bauend, diesen Vogel unter Anderen auch als Sinnbild der Busse aufgefasst wissen, eine Vorstellung, die für die Kunstsymbolik wenigstens gleichgiltig bleibt. An Denkmalen, auf denen der Pfau häufig, sogar in beträchtlicher Grösse dargestellt wurde, ist in den Katakomben kein Mangel. Einige Mal steht er auf einer Weltkugel und vertritt hier die Stelle der Siegesgöttin der Alten und des christlichen Siegeszeichen, des Kreuzes, auf dem sogenannten Reichsapfel der byzantinischen und deutschen Kaiser. Sollte hier etwa der Phönix gemeint sein, der das Emblem des byzantinischen Reiches war und dessen ewige Dauer auszudrücken hatte? Ferner ist der Pfau öfter sinnig genug mit dem Lamm gruppirt. So stehen zwei Lämmer und zwei Pfauen zur Seite eines Kreuzes an der durchbrochenen Marmorplatte des Altars in der Grabkirche der Galla Placidia zu Ravenna (Quast, altchristliche Bauwerke Ravenna's S. 13). Das Symbol des freiwilligen Opfers bildet hier das natürliche Gegenstück zu dem der Unsterblichkeit. Der Pfau blieb nicht nur in Italien, wie viele der anderen altchristlichen Symbole, bis in die Spätzeit des Mittelalters in Gebrauch, sondern erhielt sich auch in den nördlichen Ländern darin gleich dem Symbol des Fisches fast bis zum Beginn der Gothik. So begegnen uns über einem Thürsturz an der Doppelcapelle zu Landsberg noch zwei Pfauen und zwar in der auch in altchristlicher Zeit üblichsten Stellung, nämlich gegen einander gekehrt. (Puttrich, Denkm. der Bauk. in Sachsen, 2. Abthl. 19.—23. Liefr. oder 5.—9. Liefr. des II. Bandes 1845, S. 30.)

Trotz der Verwechslung des Pfaues mit dem Phönix, der verhältnissmässig grösseren Seltenheit des letzteren in bildlichen Darstellungen und der Schwierigkeit seiner Bezeichnung, muss der letztere von dem ersteren dem ursprünglichen Sinne nach doch sorgfältig geschieden werden. Die Fabel der Alten von der Selbstvernichtung und Selbsterzeugung dieses Phantasiegebildes (Plinius hist. nat. lib. X, c. 2), das schon Plinius selbst (c. W. lib. X, c. 9) gerade um desswillen mit der Palme zusammenstellt, deutet darauf hin, dass wir auch in ihm nur das Sinnbild der Auferstehung zu erblicken haben, als welches ihn überdies die Kirchenväter ja ausdrücklich bezeichnen. Von einer willkürlichen Deutelei kann also bei ihm weniger als bei irgend einem anderen der altchristlichen Symbole die Rede sein.

W. Weingärtner.

Literarische Besprechungen.

Les grands peintres avant Raphael, photographiés d'après les tableaux originaux par Edmond Fierlants. Première série, Belgique. Publié par Victor Didron 23. Bal Saint-Dominique-Saint-Germain à Paris.

Diese erste Reihenfolge dieses Werkes gibt in vorzüglich gelungenen Photographien die Meisterwerke der Brüder van Eyck und ihrer berühmtesten Schüler, namentlich des älteren Rogier van der Weyden und des Hans Memling (auch Hemling genannt), welche sich zu Brügge und Antwerpen befinden. In dem Programme, welches Hr. Didron darüber herausgegeben hat, sagt er, dass die Photographie gewählt worden, weil sie die Bilder in grösserer Treue wiedergibt als der Kupferstich und der Steindruck. Wenn dieses unbedingt zuzugeben ist, so lässt sich auch noch dafür anführen, dass die Anzahl der Kunstfreunde, welche dieser Schule eine lebhafte Theilnahme schenken, noch immer zu klein ist, als dass Kupferstecher oder Steinzeichner ersten Ranges (denn nur solche sind im Stande jene Bilder in allen ihren Feinheiten wiederzugeben) sich auf die Nachbildung derselben einlassen dürften. Nur wer die Schwierigkeiten, Photographien nach Gemälden zu machen, kennt, ist im Stande die Vortrefflichkeit dieser Leistungen des Hrn. Fierlants in ihrem ganzen Umfange zu würdigen. Einige helle Farben, z. B. das Gelb, kommen nämlich in der Photographie dunkel wieder. Dadurch wird es äusserst schwierig, eine dem Bilde entsprechende Haltung zu erzielen. Hiezu treten noch die Übelstände einzelner verdunkelter Stellen durch Erblinden des Firnisses, einzelner im Ton abweichender Retouchen, endlich die Risse in den Farben, welche die meisten alten Bilder bedecken, und welche alle von der Photographie auf das Getreueste wiedergegeben werden. Ein ganz besonderes Lob verdient es noch, dass alle diese Photographien ohne alle Retouche sind, indem der Sachverständige sich viel lieber einzelne jener Übelstände gefallen lässt, als eine Retouche, welche oft so tief eingreift, dass man nicht mehr weiss, was auf Rechnung der Photographie und was auf die des Retouchers, also eines Copisten, zu setzen ist. Endlich überraschen verschiedene dieser Photographien auch durch ungewöhnliche Grösse, so hat z. B. die Wiedergabe des Mittelbildes eines Altars von Memling in der Kunstakademie zu Brügge eine Höhe von 1′ 7½″, eine Breite von 2′. Durch einen so trefflichen Apparat hat sich Hr. Fierlants im Stande gesehen, Bilder von mässigem Umfang, z. B. die des berühmten Reliquienkastens der heiligen Ursula von demselben Memling im Hospital des heiligen Johannes zu Brügge, in der Originalgrösse wiederzugeben, so dass mehrere derselben, bei denen von den oben angegebenen Übelständen keiner obwaltet, mit Ausnahme der Farbe, durchaus den Eindruck des Originals wiedergeben. Um indess auch minder Bemittelte, besonders Künstler in den Stand zu setzen, sich diese treue Wiedergabe jener trefflichen Originale anzueignen, ist auch eine zweite Ausgabe veranstaltet worden, welche die Bilder in einem mehr verkleinerten Massstabe gibt. Auf solche Weise wird nun allen Solchen, welchen es nicht vergönnt ist Brügge, Gent, Antwerpen, Berlin, München, als die Städte zu besuchen, wo sich die Hauptwerke der Brüder van Eyck und ihrer Schule befinden, welche alle in ähnlichen Photographien wiederzugeben, falls sein Unternehmen den erforderlichen Anklang findet, die Absicht des Hrn. Fierlants ist, eine unvergleichliche Gelegenheit gegeben, alle diese Meisterwerke genau kennen zu lernen. Solche aber, welche so glücklich sind, die Originale zu kennen, können sich dieselben dadurch auf das Lebendigste vergegenwärtigen. Um nun den ersteren eine Vorstellung von der Freude zu erwecken welche ihnen diese Photographien nicht allein in künstlerischer, sondern auch in religiöser Beziehung gewähren, halte ich es für angemessen hier Einiges über die Bedeutung der van Eyck'schen Schule im Allgemeinen, dann aber die vorzüglichsten der gegebenen Bilder im Einzelnen zu bemerken.

Wie auch diese Schule nach langer und schmählicher Nichtachtung und Vergessenheit in den letzten fünfzig Jahren zuerst und am Allgemeinsten in Deutschland, ungleich später und immer mehr vereinzelt, auch in Belgien, Frankreich und England zur Anerkennung ihres hohen Werthes gelangt ist, so ist die eigenthümliche Stelle, welche sie im Vergleich mit den sonstigen Hauptschulen in der Kunst der antiken, wie der neueren Welt einnimmt, meines Erachtens bisher noch nie gehörig gewürdigt worden, und sie auch selbst in Deutschland noch keineswegs zu so allgemeiner Bekanntschaft gelangt, als sie es verdient.

Wenn es keinem Zweifel unterliegt, dass in der antiken Welt die Griechen, in der neueren Welt die Germanen die Hauptvölker der Cultur sind, so tritt uns die Verschiedenheit des Kunstnaturells beider in keiner der neueren Kunstschulen so rein und entschieden entgegen als im Vergleich mit der der Brüder van Eyck. In dieser, welche in einem Lande aufblühte, wo es keine Werke antiker Kunst gab, gelangte nämlich die Eigenthümlichkeit des germanischen Kunstnaturells durch Individualisirung aller Gegenstände zuerst und am reinsten zur vollständigen Ausbildung. Während es nun für das Kunstnaturell der Griechen charakteristisch ist, nicht allein die Bildungen ihrer Götter und Heroen, sondern durch eine gewisse Vereinfachung der Formen und das Hervorheben der bedeutendsten Theile selbst ihre Porträte zu idealisiren, gaben die Brüder van Eyck und ihre Schüler selbst die idealen Gestalten der Maria, der Apostel, der Propheten und Heiligen ein porträtartiges Ansehen, gingen aber bei den Porträten vollends bis zur treuesten Wiedergabe aller Einzelnheiten. Während die Griechen die verschiedensten Gegenstände der Natur, Sonne, Mond, Flüsse, Quellen, Berge, Bäume etc., durch entsprechende Personification darstellten fand das tiefe Gefühl, für die Wirkung und die grosse Freude an dieser, in ihrer Gesammtheit von uns Landschaft genannten Gegenstände der Natur, welches sich schon bei den alten Germanen in ihrer Verehrung der Haine und einzelner, besonders grosser und schöner Bäume geäussert hatte, dadurch, dass sie alle diese Gegenstände in Form, Farbe und Lichtwirkung mit der grössten Treue wiedergaben, ihren schönen künstlerischen Ausdruck. Wir haben hier also den Gegensatz einer idealistischen und personificirenden und einer realistischen und landschaftlichen Malerei in seiner grössten Reinheit. Aber auch noch in anderer Beziehung sind die Brüder van Eyck und ihre Schule von hoher Bedeutung. Die Tiefe und die Innigkeit der Begeisterung, womit die Germanen das Christenthum in sich aufgenommen, findet in diesen Werken am frühesten und am reinsten den völlig individualisirten, künstlerischen Ausdruck. Erhabenen Ernst und richterliche Strenge, gewöhnlicher indess Gnade und Erbarmen in der Darstellung Gott Vaters, Christi und der heiligen Jungfrau, Würde, Andacht, hohe sittliche Reinheit, innige Beseligung, tiefe Demuth, unsäglichen, aber gottergebenen Schmerz in den Heiligen und Gläubigen, als die am meisten charakteristischen Eigenschaften der christlichen Kunst sehen wir hier, bei geringerem Masse, ja öfter gänzlicher Abwesenheit schöner Formen in ergreifendster Wahrheit. Und diese Eigenschaften stehen ebenso im entschiedensten Gegensatz mit den Gebilden der religiösen Kunst der Griechen, welchen, bei höchster Ausbildung formeller Schönheit in den Göttern vorzugsweise eine stolze, öfter selbst kalte Selbstgenügsamkeit innewohnt, in den Menschen aber, dem entsprechend, ein ruhiges Behagen und bei Conflicten mit den Göttern, ein verzwei-

feindender Schmerz oder ein prometheischer Trotz wahrzunehmen ist. Bei den Italienern, als dem Hauptkunstvolk unter den romanischen Nationen, ist das Verhältniss ihrer Kunst und namentlich ihrer Malerei sowohl zur antik-griechischen als zur christlichen Kunst ein sehr verschiedenes von dem der Brüder van Eyck und ihrer Schule. Die Eigenthümlichkeit ihrer Kunst bildet sich nämlich aus ganz anderen Grundbedingungen hervor, als bei den durchaus dem germanischen Stamme angehörigen Niederländern, wobei noch ausdrücklich zu bemerken ist, dass sowohl die Brüder van Eyck wie alle Maler ihrer Schule, deren Werke durchweg den oben als eigenthümlich bezeichneten Geist athmen, aus Flandern und Brabant, als den Provinzen mit einer rein deutschen Bevölkerung stammen [1]). Der Grundbestand der Bevölkerung in Italien ist dagegen der antike. Die eingewanderten germanischen Völkerschaften der Gothen und Longobarden bilden nur einen Theil derselben, welcher allmählich mit jener vorgefundenen Bevölkerung zu einer neuen Einheit zusammenschmilzt. Sowohl das germanische Kunstnaturell, als auch, wenn schon minder die germanische Auffassung des Christenthums, erfuhr daher von jener antiken Bevölkerung eine Modification. Ausserdem aber übten die zahlreichen im Lande vorhandenen Denkmäler antiker Kunst, deren von Zeit zu Zeit immer neue zu Tage gefördert wurden, einen namhaften Einfluss auf die Art der Ausbildung ihrer Kunst aus. Ja, als die Malerei dort erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, also etwa um 50 Jahre später, auf dieselbe Stufe der Ausbildung gelangt war, welche sie in den Niederlanden bereits durch die Brüder van Eyck erreicht, hatte die Begeisterung für die antike Welt schon die ganze Nation ergriffen und auf dem Gebiete der Kunst die Architectur bereits umgeformt, auf Sculptur und Malerei aber einen starken Einfluss ausgeübt, welcher bis zu den grössten Meistern des XVI. Jahrhunderts zunahm. Dem Kunstnaturell der Italiener gemäss und unter diesen Einwirkungen bildete sich bei ihnen daher die Malerei in einer Weise aus, welche man als eine glückliche Mittelbildung der antiken und der germanischen bezeichnen kann. In dem lebhaften Gefühl für Schönheit der Form, in der grösseren Auffassung und Vereinfachung derselben, als jene alten Niederländer, zeigt sich eine entschiedene Verwandtschaft zur antiken Kunst. Dieses spricht sich selbst in den Porträten der venetianischen in ihrer realistischen Richtung mit den van Eycks und ihren Nachfolgern, so wie auch mit der niederländischen Schule des XVII. Jahrhunderts noch am meisten übereinstimmenden Schule aus, wie jeder gebildete Kunstfreund sich aus einem Vergleich eines Porträts von Titian mit einem des van Eyck überzeugen kann. Auch die Art des religiösen Gefühls in den kirchlichen Bildern der Italiener ist ein anderes, als in denen der Niederländer. Anstatt der Vereinigung der grössten Innigkeit mit jener unaussprechlichen Schlichtheit, Einfachheit und Anspruchlosigkeit, wodurch die Werke des letzteren eine so rührende Wirkung machen, ist das in den italienischen Bildern, bei gleicher Tiefe, entweder lebhafter ekstatischer, z. B. in den Bildern des Perugino, oder erhabener und grossartiger, aber auch bewusster, wie in den Hauptwerken des Michel Angelo und Raphael. Die grösste Verwandtschaft zu dem religiösen Gefühl jener alten Niederländer zeigen von den italienischen Schulen die Gemälde des Giovanni Bellini und der Schüler von ihm, welche nicht über seine Kunstform hinausgingen, als eines Cima da Conegliano, eines Basaiti. Die Italiener waren indess für die Art des religiösen Gefühls, welches sich in den Bildern jener altniederländischen Schule ausspricht, keineswegs unempfänglich. Dafür spricht nicht allein die grosse Zahl von Bildern aus derselben, welche sich früher in den verschiedenen Städten Italiens vorfanden, sondern auch die Äusserung einer der ausgezeichnetsten und hochgebildetsten Frauen Italiens, nämlich der Vittoria Colonna, welche ausdrücklich sagt, dass sie das Gefühl in den Bildern der altflandrischen Schule religiöser fände, als in denen der italienischen. Ja dieser Äusserung stimmte sogar Michel Angelo bei, wie tief er auch übrigens die Malerei dieser Schule im Verhältniss zur italienischen, welche er, als die der alten Griechen nachahmend, für die einzige von wahrhaft künstlerischem Werth erklärt, herabsetzt [1]). Es unterliegt nach allem diesem keinem Zweifel, dass, wiewohl wir jenen eigenthümlichen Bedingungen, unter denen sich die italienische Schule der Malerei ausbildete, die höchsten Schöpfungen der christlichen Malerei verdanken, dieselbe das germanische Kunstnaturell keineswegs so rein abspiegelt, wie jene altniederländische und daher auch in keinem so entschiedenen Gegensatz zu dem Kunstnaturell der Griechen steht, als jene. Eine gewisse Verwandtschaft des italienischen Kunstnaturells und des griechischen, welchem die Ausbildung der Landschaft im modernen Sinne und als ein besonderes Fach stets fremd blieb, verräth ebenfalls die Erscheinung, dass auch von den Italienern die Landschaft, welche später bei den Niederländern so viele treffliche Meister aufzuweisen hat, nur sehr spärlich angebaut worden ist; wobei wieder der Umstand, dass das Vorzüglichste, welches darin von ihnen geleistet worden ist, von der am meisten realistischen Schule, der venezianischen und nächstdem von der, dieser in der Richtung nahe verwandten neapolitanischen Schule herrührt, sehr zu beachten ist. Das italienische Kunstnaturell macht sich aber doch wieder auch hier in so fern wieder geltend, dass diese Landschaften eines Titian, eines Salvator Rosa vornehmlich der sogenannten historischen Gattung angehören, bei welcher es vorzugsweise darauf ankommt, durch Schönheit der einer bevorzugten Natur entnommenen Linien eine erhöhte Stimmung in dem Beschauer hervorzubringen, die treue Wiedergabe der Einzelnheiten aber weniger beobachtet wird.

Unter den übrigen Schulen der christlichen Malerei steht allerdings die deutsche, in Rücksicht des Gegensatzes zu der antiken Malerei, jener altniederländischen, nach welcher sie sich im XV. Jahrhundert ausbildet, am nächsten. Doch stellt sie sich keineswegs in derselben Reinheit und in der mit so grosser Feinheit und so vielem Geschmack ausgebildeten Form dar. Im Gebiete des Rheinstroms in Franken und in Schwaben, welche ebenfalls eine rein germanische Bevölkerung und die bedeutendsten Malerschulen haben, mischen sich theils, wie bei Martin Schongauer idealistische Elemente ein, theils ist der Realismus ungleich derber, und gelangt die Landschaft nie zu einem so glücklichen Anbau als bei den Niederländern. Unter allen Umständen haben die Niederländer den Vorzug der früheren Zeit, indem die Malerei in Deutschland erst gegen Ende des XV. Jahrhunderts die Stufe der Ausbildung erreicht, welche die altniederländische Schule durch die Brüder van Eyck schon in dem ersten Drittel desselben Jahrhunderts erklommen hatte. Die Malerschulen der beiden anderen romanischen Nationen, der Spanier und Franzosen, kommen hier vollends gar nicht in Betracht, da sie, wie bedeutend auch an sich, mit der italienischen und niederländisch-deutschen Schule, als den

[1]) Der früheste Maler dieser Schule, welcher der wallonischen, mithin romanischen Bevölkerung angehört, ist Jean Gossart, nach seiner Vaterstadt Maubeuge gewöhnlich Jahn von Mabuse genannt. Er ist aber gerade auch der erste, welcher durch eine missverstandene Nachahmung der grossen italienischen Meister die Eigenthümlichkeit der von Eyck'schen Schule aufhebt.

[1]) Diese Äusserungen finden sich in einem in der Bibliothek Jesus zu Lissabon vorhandenem Manuscript des Franz von Holland, eines in Portugal ansässigen Miniaturmalers und Architekten, vom Jahre 1549, welches Nachrichten über seinen Aufenthalt in Rom gibt, und von dem der Graf A. Raczynski in seinem Buche „les arts en Portugal" eine französische Übersetzung enthält. Obgleich ich weit entfernt bin, Alles, was dieser Franz von Holland den Michel Angelo in diesem Manuscripte sagen lässt, für wörtliche Äusserungen desselben zu nehmen, so sind doch die obigen so eigenthümlich und zu sehr im Geist anderer Äusserungen desselben, als dass man sie für Erfindungen des Franz halten könnte.

Haupt- und Grundschulen, verglichen, zu sehr durch den schon sehr frühen Einfluss derselben bestimmt, immer nur als secundäre Schulen erscheinen.

Ich lasse jetzt einige Bemerkungen über die Photographien nach den wichtigsten Bildern der Eyck'schen Schule in chronologischer Ordnung folgen, wobei ich bei jeder zugleich den Preis angebe, für welchen sie bei Herrn Didron zu haben ist.

Jan van Eyck. Maria mit dem Kinde auf einem Throne, links St. Donatian, der Schutzheilige von Brügge, rechts der heil. Georg, welcher den in Verehrung knienden Domherrn van der Paele, als Stifter des Bildes, empfiehlt. Dieses im Jahre 1436 ausgeführte, vordem in der Sacristei der jetzt abgetragenen Kirche des Donatian befindliche, unter allen Freunden dieser Schule als ein Hauptwerk des Meisters bekannte Bild der Sammlung der Akademie zu Brügge ist für das Kunstnaturell des Meisters besonders charakteristisch. Der darin herrschende Realismus ist mit ungleich weniger Schönheitssinn and auch mit weniger Heiligung des Gefühls gepaart, als der in dem berühmten Altar der Anbetung des Lammes in der Kathedrale zu Gent, den wesentlichsten Theilen nach ein Werk seines älteren Bruders und Lehrers Hubert van Eyck. Namentlich haben die Maria und das Kind das Ansehen von Porträten hässlicher Vorbilder und sind auch ziemlich prosaisch im Ausdrucke. In desto bewunderungswürdiger Weise zeigt sich aber in diesem Bilde die gewaltig bildende Kraft, womit alle Theile mit einer wahrhaft plastischen Wahrheit wiedergegeben sind. Im höchsten Masse tritt uns dieses in dem Bildniss des Domherrn entgegen und es verdient daher grosses Lob, dass dieser noch einzeln in der Grösse des Originals photographirt worden ist. Dasselbe ist auch mit den übrigen besonders bedeutenden Köpfen dieses und der übrigen photographischen Bilder geschehen und ein jedes für den Preis von 8 Francs besonders käuflich. Die Photographie des ganzen Bildes kostet dagegen 32 Francs.

Rogier van der Weyden der Ältere, der Hauptschüler der beiden Brüder van Eyck. Die sieben Sacramente, ein Altar mit Flügeln im Museum zu Antwerpen. Mir ist kein anderes Bild bekannt, welches von der Begehung dieser heiligen Handlungen eine so deutliche Anschauung des ganzen damaligen Ritus der katholischen Kirche gibt. Das Mittelbild, höher als die Flügel, enthält im Vordergrunde sehr sinnreich das Werk der Erlösung selbst, Christus am Kreuze, von den Angehörigen umgeben und im Hintergrunde nur die, diesem entsprechende, Feier des Abendmahls. Der rechte Flügel stellt in drei von einander gesonderten Gruppen die Taufe, die Firmung und die Beichte, der linke ebenso die Priesterweihe, die Ehe und die letzte Ölung dar. Die Tiefe des Gefühls, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Individualisirung, die meisterliche Präcision der Ausführung machen dieses Werk zu einem der bedeutendsten dieses grossen Meisters. Obgleich die nach diesem gemachte Photographie nur von einem kleineren Massstabe ist, gibt sie doch die Einzelnheiten desselben mit grosser Treue wieder. Preis 12 Francs.

Hans Memling. Mit Recht sind die Mehrzahl der Photographien nach dem den berühmten Werken dieses grossen Schülers des vorigen Meisters, welche sich in der Sammlung des Hospitals des heil. Johannes zu Brügge befinden, gemacht worden. Alle die oben hervorgehobenen trefflichen Eigenschaften dieser Schule finden sich bei ihm mit einer wunderbaren Lieblichkeit des Gefühls, einer ungemeinen Grazia und einer sehr zarten Abtönung, besonders der Fleischtheile, verbunden. Vor allem nenne ich hier das Altärchen, welches, da es das einzige Bild ist, welches den vollständigen und durchaus echten Namen des Meisters trägt, zum Ausgangspunkt bei der Bestimmung seiner Bilder dienen muss. Schon das Mittelbild, die Anbetung der heil. drei Könige ist höchst ansprechend. Noch mehr aber gilt dieses von den Flügeln, der Geburt Christi und ganz besonders von der Darstellung im Tempel, worauf die Maria in Schönheit der Form und Gestalt, Reinheit des Ausdrucks, Geschmack in der Gewandung, unbedingt eine der vorzüglichsten Figuren der ganzen Schule ist. Preis 36 Francs.

Nächstdem nenne ich das durch Umfang, wie namentlich durch den Gehalt bedeutendste Werk des Memling in Brügge, dessen Mitte die mit dem Kinde thronende Maria, zu den Seiten die heil. Katharina, welche die Hand ausstreckt, um den Vermählungsring vom Kinde zu empfangen, und Barbara, mehr rückwärts, oben die beiden Johannes, den Täufer und den Evangelisten, enthält, deren Flügel endlich Vorgänge aus dem Leben der beiden letzteren darstellen. Auf den Aussenseiten befinden sich die Bildnisse der Stifter des Altars mit ihren Schutzheiligen. Durch dieses ganze Werk weht der Geist einer tiefen religiösen Begeisterung, welche zu dem schönsten und vollendetsten künstlerischen Ausdruck gelangt ist. Verschiedene Köpfe, namentlich der des Johannes des Evangelisten, wie er die Vision der Apokalypse hat, gehören im Ausdruck zu dem Wunderbarsten, so die christliche Malerei überhaupt vorgebracht hat. Preis 80 Francs.

Die Bilder, womit Memling den Reliquienkasten der heil. Ursula geziert hat, sind zu berühmt, als dass ich hier auf eine nähere Beschreibung einzugehen brauche. Ich bemerke nur, dass sowohl die vier Photographien, welche die vier Seiten des Kastens mit der Architectur im verkleinerten Massstabe, als die zehn, alle Bilder in der Originalgrösse wiedergebenden, bei der guten Erhaltung, von der überraschendsten Frische, Klarheit und Haltung sind. Preis aller 14 Blätter 136 Francs.

Von dem schon oben erwähnten grossen Altar des Memling in der Sammlung der Akademie zu Brügge, worauf die Hauptfigur des Mittelbildes der heil. Christoph ist, möge die Bemerkung genügen, dass das Augenblickliche der Bekehrung desselben zum Christenthum meiner Kenntniss nach nirgends sonst in einer so ergreifenden und lebendigen Weise ausgedrückt ist als hier. Preis 80 Francs.

Unter den übrigen Photographien zeichnet sich noch vorzüglich die Jungfrau, als die Mutter der sieben Schmerzen, welche in kleineren Bildchen, die sie zu den Häuptern und beiden Seiten umgeben, dargestellt sind, nach einem Bilde in der Kirche Notre Dame zu Brügge aus, welches ich von der Hand des Jan Mostaert, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts blühte, halte. Der innige und schöne Ausdruck eines gottergebenen Schmerzes wirkt auf jedes wohlgeartete Gemüth eben so ergreifend als erhebend ein. Preis 14 Francs.

Die Photographien in kleinerem Massstabe erscheinen in Lieferungen zu fünf Blatt und zum Preise von 35 Francs.

G. F. Waagen.

* Die mittelalterlichen Kunstwerke Breslau's erfreuen sich in jüngster Zeit einer besonderen Aufmerksamkeit. Ausser den „romanischen und gothischen Stylproben aus Breslau von Dr. Luchs, welche wir im Märzhefte der „Mittheilungen" angezeigt haben, haben nun auch Prof. W. Lübke in Berlin in der „Zeitschrift für Bauwesen" und Dr. W. Weingärtner in den Heften der preussisch-schlesischen Gesellschaft für Geschichte und Alterthum eingehende, uns in Separatabzügen vorliegende Besprechungen der mittelalterlichen Kunstwerke Breslau's veröffentlicht. Weingärtner's Charakteristik erstreckt sich jedoch nicht blos auf Breslau, sondern auf ganz Preussisch-Schlesien und beschränkt sich andererseits wieder nur auf Werke der Architectur. Lübke's Abhandlung ist mehr beschreibender Art, aber interessant durch die eingestreuten sachlichen Wahrnehmungen seiner feinen, ihm eigenthümlichen Beobachtungsgabe. Weingärtner gibt hingegen in systematischer Darstellung ein sehr anschauliches und lebendiges Bild der ganzen Provinzialgruppe.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.


+VATES AMBROSI

Jeden Monat erscheint 1 Heft von $3\frac{1}{2}$ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur an dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 6.	V. Jahrgang.	Juni 1860.

Über Spielkarten mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele.

Von R. v. Eitelberger.

III.

In der hiesigen k. k. Ambraser Sammlung befinden sich mehrere alte Kartenspiele, die unter den deutschen Kartenspielen eine ganz bedeutende Stelle einnehmen. Wir geben von denselben eine kurze Beschreibung und zwar in der Reihenfolge der Nummer des Inventars, mit welcher sie bezeichnet sind.

Das Kartenspiel Nr. 193 des Inventars besteht aus eilf Suiten, jede derselben aus zehn Blättern. Sie sind in Holzschnitt ausgeführt, 3" 2"' breit, 6" 1"' hoch, und scheinen aus einer Ulmer oder Augsburger Werkstätte hervorgegangen zu sein. Das Spiel war ein Zahlenspiel. Figuren kommen keine anderen vor, als jene, welche auf dem Blatte I jeder Suite sich befinden. Diese stellen die Würdenträger, des Reiches vor, dann folgen die Wappen (Fig. 1), und zwar das Reichswappen, das der Churfürsten von Mainz, Cöln, Pfalz Sachsen, Böhmen, von Braunschweig, Brandenburg, Schwaben, Hessen, Lothringen etc. Da in der Reihe der geistlichen Churfürsten Trier fehlt, so ist es wahrscheinlich, dass dieses Spiel nicht vollständig ist, und dass ursprünglich 12 Suiten gewesen sind. Zur Bezeichnung der Ziffern dienen die auf der rückwärtigen Seite angebrachten Zeichen, und zwar die Schelle, Kanne, Eichel, Fisch, Glocke, Krone, Blasebalg, Schaff, Wappenschild, Klingel und Messer.

Diese sehr deutlich und kräftig in Holzschnitt ausgeführten Zeichen kommen natürlicher Weise so oft vor, als es eben die Reihenfolge in den Blättern bestimmt. Sonderbarer Weise fehlt 10, dagegen kommt 5 doppelt, einmal in der Weise, dass das Zeichen in der ersten Reihe sich dreimal, in der zweiten sich zweimal wiederholt, dann in der Weise, dass in der ersten Reihe das Zeichen sich zweimal, in der zweiten einmal, in der dritten wieder zweimal wiederholt.

Eine ganz besondere Eigenthümlichkeit dieses Spieles bilden die in lateinischer Sprache beigegebenen juridischen Inschriften, so zwar, dass es scheint, als wäre dieses Spiel für rechtsgelehrte Herren gemacht worden, die das Vergnügen des Kartenspiels nicht ohne einen juridischen Beigeschmack haben geniessen wollen, oder für Studenten, die sich joci causa juristische Aufschriften und Phrasen durch das Kartenspiel haben einprägen wollen. Um unsern Lesern ein Beispiel von diesen ziemlich witzlosen Scherzen zu geben, theilen wir ihnen die Aufschriften einer solchen Suite mit.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient das Blatt Schell 1 — offenbar auch das erste Blatt des ganzen Spieles. Auf der einen Seite desselben ist der Reichsadler auf einer Fahne, welche von einem Herolde getragen wird, oberhalb desselben finden wir folgende Aufschrift:

Mul Hans

Res est plena joci res est miranda profecto
Ordine si cunctas picto pictasmate leges
Et decreta patrum commemorare potes.

Darunter befinden sich theilweise abgekürzt die Worte *secunda pena, tertia pena, quarta pena, quinta pena, sexta pena, septima pena.*

Dieser *Mul Hans*, wie der kais. Rath Custos Bergmann glaubt, bedeutet im schwäbischen Dialekte so viel als Maul Hans — vielleicht ein Spitzname, den der Kartenschneider gehabt hat, und mit dem er sich auf dem Blatte selbst bezeichnet.

Auf der anderen Seite ist in Holzschnitt eine Sau, welche eine Schelle um den Hals hat, mit einem Ferkel dargestellt; dieses Blatt hat die Aufschrift:

Du wieste Saw.

Diese schwäbischen Worte sind wie manche andere nicht mit beweglichen Buchstaben, sondern in Holzschnittweise gedruckt.

Auf den anderen Blättern der Schellseite kommen folgende Inschriften vor: bei

Schell 2, juris prudentia, traditio legum.

Schell 3, juris precepta, studium legum, jus naturale.



(Fig. 1.)

Schell 4, Exa (men) juris naturalis, divisio juris, naturalis et gentium, jus civile, jus gentium.

Schell 5 *a)*, juris civilis denominatio; juris gentium communitas, exempla juris gentium, jus scriptum, lex.

Schell 5 *b)*, justa manumissionis causa, approbatio manumissionis etas, secunda juris personarum divisio, tertia juris personarum divisio.

Schell 6, plebiscitum, senatus consultum, principum placita, constitutio personalis, constitutio generalis, pretorum edicta.

Schell 7, responsa prodentum, jus non scriptum origo juris scripti et non scripti, juris naturalis firmitas, juris civilis mutabilitas, summa juris divisio, summa personarum divisio.

Schell 8, libertas, servitus, servi, triplex fuit, servorum libertorum drña, ingenuus, sextuplex ingenuorum g̃uatio libertini.

Schell 9, manumissio, origo manumissionis, manumissionis multiplex p̃cessio, Romana libertas fraudulenta manumissio, licentia institutionis, ex institutione libertatis collato, presumtio fraudis, minorenis manumissorum.



(Fig. 2.)

Das zweite mit grossem Luxus gemachte Kartenspiel, Nr. 194 der Ambraser Sammlung, besteht aus vier Suiten, wovon jede zehn Zahlenblätter, je 3" 3''' breit und 6" hoch, enthält, und vier Figurenblätter, so zwar also, dass das Spiel vollständig 56 Blätter enthalten würde. Die Zahlenblätter sind sowohl durch Farben als durch Thierfiguren von einander getrennt, und statt Pik, Treff, Herz und Caro erscheinen R e i h e r mit lichtblauer, H u n d mit purpurrother, F a l k e mit himmelblauer Farbe und F a l k e n f l ü g e l auf

carmoisinrothem Grunde. Als Ass erscheint je ein Thier auf einer goldenen Fahne.

Sämmtliche Blätter haben einen goldenen, mit schwarzen Linien eingefassten Rand; in derselben Weise sind auch die Figurenblätter eingefasst. Wie auf den Karten ausdrücklich bemerkt ist — die gedruckten Kataloge nehmen sonderbarer Weise davon keine Notiz — so fehlen in diesem Spiele zwei Blätter, und zwar: Falke 8 und Falke 2.

Als Figuren erscheinen immer König, Königin, beide auf goldenem Grunde, und dann als „Ober" oder „Unter" ein Ritter oder Hofmann zu Pferde im Jagdcostüme mit einer turbanartigen Kopfbedeckung und manchmal auch neben dem Pferde. Offenbar ist die Stellung auf oder unter dem Pferde deswegen gewählt, um auch durch dieselbe das „Ober", „Unter" des deutschen Kartenspieles auszudrücken. Als Beispiel dient Fig. 2, Falke König in der Grösse des Originales. Die Figuren sind mit der Feder gezeichnet und dann mit Ausnahme der Köpfe und einzelner Thiere prachtvoll in Farben gemalt. Die Costüme werden als burgundische angegeben, und auch der Styl der Zeichnung und der Malerei verräth die Kunstschulen, welcher der burgundische Hof sich bedient hat. Die Farbenausführung ist nicht überall vollendet, und das Spiel scheint früher in Gebrauch gekommen zu sein, bevor der Künstler fertig geworden ist.

Das dritte, aus vier Suiten (jede zu zwölf Blättern) bestehende Kartenspiel der Sammlung, Nr. 195, ist mit den eben genannten sicher eines der interessantesten Spiele, welches wir besitzen, und hat daher schon früher die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gezogen. Der treffliche Custos Primisser hat dasselbe bereits in der Wiener Modezeitung vom Jahre 1817 ausführlich beschrieben. Es besteht aus 48 Blättern, jedes Blatt 3″ 4‴ breit, und 5″ 1‴ hoch, und ist vollständig erhalten. Statt der Farben dienen Wappen, und zwar das österreichische Wappen mit dem einköpfigen Adler, das französische Wappen mit den drei Lilien, das böhmische Wappen mit dem Löwen, und das ungarische Wappen mit den Querbalken.



(Fig. 3.)

Jede von den vier Suiten hat also zwei Figurenblätter, König und Dame, und Zifferblätter 1 — 10. Diese bringen nebst Wappen und der Ziffer in Figuren das Hofgeleite, und war erscheinen im Gefolge Österreichs: „Der Hofmeister, Marschalk, Kapplan, Truchsess, Junkfrau, Kellner, Parbier, Renner, Bott, Narr"; im Gefolge Frankreichs: „Der Hofmeister, Marschalk, Hofmeisterjn, Schenk, Junkfrau, Koch, Marstaller, Hofschneider, Jäger, Narryn"; im Gefolge Böhmens: „Der Hofmeister, Marschalk, Artzt, Kammermeister, Junkfrau, Falkner, Tromether, Herold, Hofmayr, Narr" und endlich im Gefolge Ungarns: „Hofmeister, Marschalk, Kantzler, Junkfrau, Schütz, Trometer, Vischer, Pfister (pistor), Narryn".

Diese in Holz geschnittenen, mit aufgesetzten Gold, und Silber und mit Farben colorirten Blättern, und versehen mit Aufchriften in der Weise, wie wir sie eben gegeben haben, haben die Aufmerksamkeit der Kunstforscher auf sich gezogen. J. Heller erwähnt sie in seiner Geschichte der Holzschneidekunst und J. D. Passavant in dem schon öfters angeführten Werke; nach Passavant's Urtheile gehören sie in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, und nähern sich der Schule des Meisters 𝕰. S. welcher um das Jahr 1466 blühte. Wir geben als Beispiel (Fig. 3) den König der Suite Böhmen in der Grösse des Originales.

Unter der Nummer 196 bewahrt die Ambraser Sammlung das vierte recht interessante Kartenspiel; dasselbe hat offenbar nicht zu einem wirklichen Spiele, sondern zu irgend einem Scherze, einem Costumeballe, Fastnachtszuge oder etwas der Art gedient. Diese Karten, 1½ Fuss hoch, sind viel zu gross, um sie mit den Händen zu handhaben, sondern sie sind wahrscheinlicher Weise bei solch' einer Gelegenheit getragen worden; sie enthalten alle auf der Rückseite das

grosse in Holzschnitt ausgeführte österreichisch-tirolische Erzherzogswappen.

Die Zahl der vollständig erhaltenen Blätter ist 48, statt den vier Farben dienen vier verschiedene Früchte, die gelbe Orange, die rothe Orange, die Feige und die Birne. Die numerirten Blätter (2—10) bringen die Zeichen natürlich sehr gross. Diese Früchte sind in derselben Weise wie im deutschen Spiele, Grün Eicheln u. s. f. geordnet. Als Nr. 1 ist überall eine Figur, ein Schalk oder Junker und ausserdem bei jeder Farbe noch König oder Königin, doch sind Junker, König und Königin als Affen dargestellt; diese königliche Affenfamilie mit Scepter und Krone, Schwert und der Peitsche, nimmt sich recht lustig aus, so dass die Sache für einen Scherz ganz passend ist. Sämmtliche Blätter sind mit Aquarellfarben gemalt und sehr gut erhalten.

Unter der Nummer 103 verwahrt die Ambraser Sammlung in einem mit gothischen Zierathen geschmückten Kästchen ein ganz kleines Kartenspiel. Es enthält 32 Blätter, 2″ 1‴ hoch, 1″ 1‴ breit. Es ist mit einem Holzblättchen bedeckt, worauf das steiermärkische Wappen zu sehen ist. Die Figuren darauf sind gedruckt und dann colorirt. Die Vorstellungen selbst sind ganz mannigfacher Art, ohne irgend einen Zusammenhang, ohne Farbenzeichen, ohne Nummern, kurz ohne alle jene Anzeichen, welche Kartenspiele des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts haben. Das Ganze ist mehr ein Kinderspiel zu nennen, im Sinne der altitalienischen Naibi, als ein eigentliches Kartenspiel. Nur fordern innere und äussere Gründe die Vermuthung heraus, dasselbe nicht für ein Product des fünfzehnten, sondern für ein Fabricat des neunzehnten Jahrhunderts zu halten.

Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien.

Von W. Lübke.

(Fortsetzung.)

Pavia.

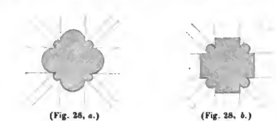
Das alterthümliche Pavia, das in seinen vielen mittelalterlichen Kirchen und den zahlreichen backsteinernen Befestigungsthürmen seiner ehemaligen Adelsburgen einen reichen Schatz von Denkmalen ehemaliger Macht bewahrt, gehört neuerdings zu den Orten, die nur flüchtig berührt zu werden pflegen, weil es nicht an der Hauptstrasse der Reisenden liegt und allerdings an Werken der entwickelten Kunstperiode des XVI. Jahrhunderts arm ist. Dagegen wird die Stadt dem Freunde mittelalterlicher Bauforschung einer der wichtigsten Punkte der ganzen Lombardei sein. Wie sie in politischer Hinsicht die Freundin des gewaltigen Kaiser Friedrichs des Rothbarts war, so repräsentirt ihr Kirchenbau noch heute diese Hinneigung zu deutschen Tendenzen. Nirgends in den italienischen Städten findet sich eine solche Reihe von alten Denkmälern, die ein so bestimmtes Eingehen auf die dem romanischen Style des Nordens eigenthümliche Entwickelung des Gewölbebaues kund gehen. Allerdings stehen wir damit an einem der schwierigsten und dunkelsten Abschnitte der mittelalterlichen Baugeschichte. Der Mittelrhein, die Normandie und die Lombardei sind bekanntlich die drei Gebiete, auf welchen ungefähr gleichzeitig der folgenschwerste Schritt in der ganzen Bauentwickelung des Mittelalters gethan wird: der Übergang von der flachgedeckten zur gewölbten Basilica. Die Frage, ob diese Neuerung an jenen verschiedenen Orten gleichzeitig und selbstständig erfolgt sei, oder ob ein Zusammenhang, eine Übertragung stattgefunden habe, gehört zu den wichtigsten in der baugeschichtlichen Forschung. Was zunächst die Normandie betrifft, so weicht das System ihrer sechstheiligen Gewölbe von dem der beiden anderen Baugruppen mit ihrem einfachen Kreuzgewölbe so entschieden ab, dass es sich jedenfalls als ein besonderes, wahrscheinlich sogar späteres System zu erkennen gibt [1]). So blieben die rheinischen und lombardischen Bauten übrig, deren Verhältniss mit Sicherheit jedoch erst dann festgestellt werden kann, wenn sämmtliche dahin gehörige Monumente der Lombardei genügend kritisch untersucht sind, wovon noch fast so viel wie Alles fehlt. Ich gebe daher meine Beobachtungen als einen kleinen Beitrag für diese nothwendigen Vorarbeiten.

Von S. Michele brauche ich nicht ausführlicher zu sprechen, da die Anlage dieser Kirche im Wesentlichen zur Genüge bekannt ist. Doch verdienen die Abweichungen unter den einzelnen Theilen des gegenwärtig vorliegenden inneren Systemes eine strengere Prüfung, als sie bis jetzt gefunden haben, da sie den Beweis für die Annahme verschiedener Bauepochen gewähren. Demnach kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Gewölbe des Langhauses sowohl wie die Emporen über den Seitenschiffen nicht der ursprünglichen Anlage angehören, obwohl sie die Bauepoche der romanischen Zeit abschliessen. Die verschiedene Ausbildung der Pfeiler deutet darauf hin, dass der erste Gewölbebau auf weite, ungefähr quadratische Joche für das Mittelschiff angelegt war, während später vielleicht gleichzeitig mit Anlage der Emporen die Zwischenpfeiler auch Halbsäulen und darüber Pilaster für die Aufnahme der Gewölbgurte erhielten, ähnlich wie dies offenbar auch an S. Ambrogio in Mailand geschehen. Noch eine andere Verschiedenheit drängt sich auf, die dahin deutet, dass der

[1]) Die herkömmliche Frühdatirung dieser Bauten der Normandie — Ende des 11. Jahrh. — bedarf in Betreff der vorliegenden Gewölbsysteme noch einer scharfen Untersuchung an Ort und Stelle, da sie in hohem Grade zweifelhaft ist.

Chor- und Querschiffbau wieder einer früheren Bauzeit angehört als das Langhaus. Die Behandlung der Details hat nämlich in diesen Theilen manches Abweichende, besonders zeigen in den östlichen Partien die Säulenbasen die streng attische Form, während die drei Schiffpfeiler, durch welche das Langhaus jederseits gegliedert wird, das einfache knollenförmige Eckblatt an den Basen der Halbsäulen haben.

Die übrigen romanischen Kirchen Pavia's scheinen dem Einflusse von S. Michele zu folgen. Mit grosser Bestimmtheit tritt dies in der jetzt als Ruine daliegenden Kirche S. Pietro in Cielo d'oro hervor. Das Innere, vielfach zerstört und des südlichen Seitenschiffes beraubt, hat rundbogige Kreuzgewölbe und zwar nach dem Vorgange, wie S. Michele im Mittelschiff, dieselbe Zahl wie im Seitenschiff. Dass die bei jener Kirche erst durch den Umbau gewonnenen Resultate hier sogleich mit in den Plan aufgenommen wurden, sieht man deutlich. Die Emporen sind nicht mit aufgenommen, und die für die Schildbögen des Mittelschiffes, die minder weit gespannt sind als die Quergurte desselben, sich ergebenden Schwierigkeiten haben durch spitzbogige Ausbildung eine passende Abhülfe gefunden. Bei dieser klaren Disposition ist die wunderliche Unregelmässigkeit in der Bildung der Pfeiler auffallend. Zwei Formen wechseln, und zwar beide eine auf Gewölbanlage berechnete Zusammensetzung bietend. Den Kreuzrippen entsprechen bei beiden schlanke Ecksäulen; den Gurten aber bei der ersten Form (Fig. 28, *a*) kräftige Halbsäulen, bei der zweiten (Fig. 28, *b*) rechteckige Pfeilervorsprünge oder Pilaster.



(Fig. 28, *a*.) (Fig. 28, *b*.)

An der Nordseite haben die beiden ersten Pfeiler von Westen gerechnet die Halbsäulen, die beiden folgenden die Pilaster; an der Südseite jedoch hat nur der letzte die Pilasterbildung, ohne dass irgend ein Grund für diese Abweichung zu denken wäre, ausser der Abneigung gegen das Regelmässige. Die Planform der Kirche hat im Übrigen noch einige Besonderheiten. Die erste Abtheilung westlich hat im Mittelraum und an beiden Seiten Tonnengewölbe und ist augenscheinlich als Vorhalle behandelt. Ein Rundbogenfries schmückt hier im Inneren die westliche Schlusswand. Das Kreuzschiff hat in der Mitte eine Kuppel, in den Seitenarmen, die hier jedoch nicht über die Breite der Seitenschiffe vortreten, Tonnengewölbe wie bei S. Michele. Die Renaissancedecoration dieser Theile ist in Stuck hinzugefügt. Im nördlichen Kreuzflügel ist eine viereckige Apsis angebaut, und in der Querwand steht ein reich entwickeltes romanisches Portal. Seine Capitäle haben theils die korinthisirende Form, theils haben sie figürliche Darstellungen, die Archivolten dagegen zeigen reiche Band- und Arabeskenverzierungen. Dies und die derben phantastischen Figuren, Centauren u. dgl. an den Capitälen der Schiffpfeiler lässt trotz einer gewissen Derbheit, die dieser ganzen Architectur eigen ist, auf die letzte romanische Epoche schliessen. Dahin weisen auch die schon erwähnten Spitzbögen an den Schildwänden und die etwas abgeplatteten Rundstäbe der Gewölberippen. Dagegen sind die kleinen Fenster des Mittelschiffes und der Apsiden rundbogig, und die Gewölbe der Seitenschiffe einfach ohne Rippen ausgeführt. Die Mauern sammt den Pilastern und den Gewölben bestehen aus Ziegeln, die Pfeiler dagegen aus Quadersteinen. Am vorletzten Bogen des Schiffes steht eine Inschrift, die uns mittheilt, dass ein Meister Jakob von Candia und sein Bruder dieses Werk gemacht haben:

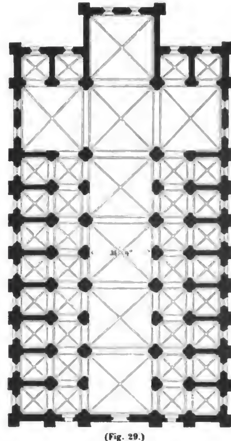
MAGISTER JACBVS DE CÂDIA. ET. FREI'
II. OP' FECERU.

Wenn unter „Candia" nicht ein anderer Ort verstanden werden muss, so wäre allerdings ein mittelalterlicher Baumeister aus jener ferngelegenen Insel des Mittelmeeres eine merkwürdige Erscheinung.

Am Äusseren der Kirche bemerkt man zunächst, dass die Kuppel der Vierung mit ihrer Gallerie von Säulchen dem ursprünglichen Bau angehört, und dass die Façade nach italienischer Gewohnheit hoch als Decorationsstück vorgesetzt ist. Sie hat die schwerfällige Anlage der meisten lombardischen Kirchen, die durch einen ungebrochenen Giebel in ganzer Breite abgeschlossen wird. Die Gliederung der Wandfläche durch drei Bögen erinnert an S. Simpliciano zu Mailand, nur dass hier die Bögen auf Halbsäulen ruhen, die mit kräftigen Lesenen verbunden sind. Das rundbogige Portal hat rohe Details in der Weise wie S. Ambrogio zu Mailand, dazu jedoch eine zuerst giebelförmig und dann horizontale Umfassung, die ziemlich geistlos ist. Die untere Hälfte der Façade schliesst mit einem Rundbogenfries, die obere, die sehr unklar mit Fensterchen, kleinen Lesenen und Flachnischen gegliedert ist, hat einen durchschneidenden Rundbogenfries als Bekrönung.

Aus etwas späterer Epoche hat sodann Pavia ein Kirchengebäude, an dessen Betrachtung nicht blos die archäologische Forschung, sondern mehr noch die Freude an der mit vollendetem künstlerischem Bewusstsein klar durchgeführten Schönheit den lebendigsten Antheil nimmt: S. Maria del Carmine, auch S. Pantaleone genannt. Ich stehe nicht an, diesen Bau, von dem ich wenigstens den Grundriss genau aufgemessen habe (Fig. 29), als einen zu bezeichnen, der an consequenter Entwickelung klarer Gesetzmässigkeit und einer bei noch streng und herb gebundener Grundform, doch grossartigen Schönheit der Verhältnisse in seiner Art wenige seines Gleichen hat. Ausserdem hat der Backsteinbau des Mittelalters darin eine seiner höchsten Stufen erreicht.

Bei diesen Worten wird man gleich an die brillante decorative Entfaltung oberitalienischer Kirchen denken, und es ist wahr, dass die Façade unserer Kirche auch in



(Fig. 29.)

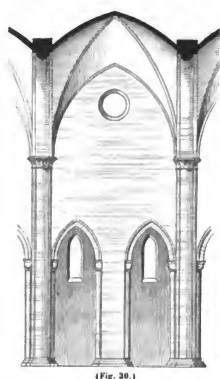
dieser Hinsicht einen Höhenpunkt bezeichnet [1]). Sie vollendet das, was in der Kirche der Augustiner zu Pavia noch auf streng romanischer Stufe befangen ist [2]), was sodann bei S. Francesco mit grosser künstlerischer Kraft in die gothische Form übertragen und weitergeführt wird [3]), so dass die Façade von S. Maria del Carmine mit ihrer kräftigen Gliederung durch sechs in zierliche Fialen auslaufende Strebepfeiler, ihren drei Portalen, ihren sechs mit eleganten Ornamenten und edlem Masswerk gefüllten Fenstern, endlich ihrem zwölftheiligen grossen Radfenster mit eben so prachtvollem als edel durchgebildeten Rahmen, — Alles ganz in trefflicher Weise mit grösster Schärfe in gebranntem Thon ausgeführt — vielleicht unerreicht dasteht. Was bei allen diesen Vorzügen der Façade dennoch zum Nachtheil gereicht, ist die eben so willkürliche als unschöne, schon mehrfach erwähnte lombardische Breite und Schwere, und man kann nur sagen, dass dieses Missverhältniss des Ganzen hier wenigstens nach Kräften gemildert erscheint.

[1]) Eine Abbildung derselben in G. E. Street's Brick and marble in the middle ages. London 1855, p. 206.

[2]) Hope's essay on architecture, pl. 30.

[3]) Street a. a. O. p. 208.

Diese Kirchen Pavia's zeigen aber recht deutlich, wie es um unsere Kunde der italienischen Architectur im Allgemeinen noch schwach bestellt ist. Bis jetzt kennt man an ihnen nichts als die Façaden, und selbst Kugler, der in seiner Baugeschichte mit solcher Gewissenhaftigkeit alles vorhandene Material verarbeitet hat, berührt auch von dieser Kirche nur die Façade [1]), ohne zu ahnen, welche Be-



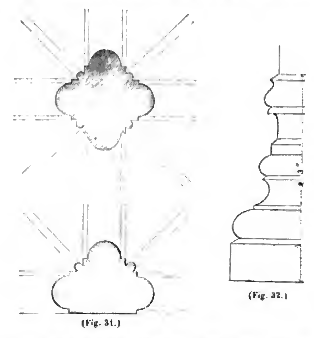
(Fig. 30.)

deutung erst ihr inneres System ihr gibt. Dies zeigt, wie schon aus dem Grundriss hervorgeht, eine noch streng gebundene romanische Gewölbedisposition: im Mittelschiff vier grosse Kreuzgewölbe von fast genau quadratischer Anlage (35' 4" zu 35' 8"), von kräftigen Backsteinpfeilern begrenzt, und jederseits von acht halb so breiten und hohen Seitenschiffgewölben begleitet, an welche sich eben so viele kleine Capellen in geschlossener Reihe fügen. Ein grosses Kreuzschiff, das in drei quadratische Abtheilungen sich gliedert, bereitet auf den einfachen geradlinig abgeschlossenen Chorraum vor, welcher auf beiden Seiten von zwei kleinen Capellen begleitet wird. Durch diese vollständige Entwicklung der Capellenanlagen wird der gesammte Grundriss der Kirche zu einem mächtigen Parallelogramme von 218' Länge und 127' Breite ausgedehnt, aus welchem nur der Chor noch mit 16' vorspringt.

Sowohl diese Disposition der Räume als auch im Einzelnen die Ausbildung der Glieder weist auf die Grundzüge des romanischen Styles hin. Besonders sind die Pfeiler (Fig. 31) in ihrer kreuzförmigen Anlage mit Ecksäulen für

[1]) Baugeschichte III, S. 560.

die Gewölberippen und mit kräftigen Halbsäulen für die Scheidbögen und die Gurte völlig romanisch gebildet. Auch die Verschiedenheit in der Gestaltung der Hauptpfeiler, die für die Mittelschiffgewölbe emporgeführt sind, und der Zwischenpfeiler entspricht demselben System. Sodann zeigen die Sockel der Pfeiler (Fig. 32) eine romanische Aus-



(Fig. 31.) (Fig. 32.)

bildung, nur freilich in so reicher und edler Weise, dass der Backsteinbau wohl nirgends, auch in Deutschland, Ähnliches hervorgebracht haben dürfte. So sind auch die Capitäle der Halbsäulen in der Würfelform gebildet, während nur die oberen für die Hauptgewölbe bestimmten gothische Form und Laubornamentik aus Haustein oder aus Stuck zeigen. Die Arcaden und Gewölbe sind dabei im Spitzbogen durchgeführt, letztere aber so stark gestochen, dass sie fast den Eindruck von Kuppelgewölben machen. Die Rippen haben das Profil des Rundstabes.

Die Beleuchtung der Kirche ist etwas ungenügend, weil in der Oberwand des Mittelschiffes nur kleine Rundfenster sich finden, und die in den Capellenwänden liegenden Fenster, die fast ohne Ausnahme ihre ursprüngliche Form nicht mehr aufweisen, für den Hauptraum wenig Licht gewähren. Nur in der Schlusswand des Chores ist über zwei schmale schlanke Spitzbogenfenster ein grosses Radfenster angebracht; auch in den Kreuzarmen sieht man solche Fenster[1]), zu denen endlich noch das prächtige Radfenster der Façade sich gesellt. So steht denn diese imposante Kirche recht eigentlich wie ein Übergangsbau da, der aus dem noch schwankenden und unklaren frühromanischen System in das frei entwickelte der vollendeten gothischen Epoche hinüberleitet, und als Verbindungsglied die Kluft zwischen S. Michaele und der Certosa ausfüllt.

Als Zeit der Erbauung gibt man das Jahr 1325 an, und in Betracht der edlen Entwicklung gothischer Formen gewiss nicht mit Unrecht. Dass daneben die romanische Disposition noch beibehalten wird, kann hier nicht befremden; wohl aber verlangt die Klarheit und Gesetzmässigkeit der Anlage und Gliederbildung, die in Italien in dieser Strenge vielleicht beispiellos dasteht, eine Erklärung. Haben hier nordische, oder speciell deutsche Einflüsse stattgefunden, so sind dieselben doch auch wieder sehr frei und selbstständig verarbeitet worden. Um indess solche Fragen zu lösen, bedarf es historischer Untersuchungen, zu denen mir auf der Reise weder Zeit noch Gelegenheit geboten war. Ich muss mich also begnügen, die Aufmerksamkeit auf dies wichtige Monument hingelenkt zu haben.

Ganz dieselbe Disposition, nur durchweg noch strenger, auf etwas früherer Stufe, zeigt nun auch S. Francesco. Trotz der modernen Umgestaltung, welche den grössten Theil des Schiffes betroffen hat, erkennt man in den östlichen Theilen noch ganz deutlich dieselbe Pfeilerbildung und Gewölbentwickelung wie in S. Maria del Carmine. Das Kreuzschiff, das Chor mit seinen Nebencapellen, die grossen Radfenster in diesen Theilen, die Capellenreihen am Langhause, kurz Alles folgt demselben Plane. Die kleineren Fenster dagegen zeigen in den östlichen Theilen noch den Rundbogen, und so sind auch die Fenster des Mittelschiffes gestaltet. Nur in den Seitencapellen des Langhauses erkennt man die ehemaligen schlanken spitzbogigen Fenster. In der Façade, die ebenfalls eine Vorstufe zu der von S. Maria del Carmine darstellt, ist das grosse Spitzbogenfenster des mittleren Feldes wohl als ein directer Beweis für nordischen Einfluss anzusehen. Nach alledem muss man annehmen, dass dieser ebenfalls bedeutende Bau etwa fünfzig Jahre früher entstanden ist als sein entwickelter Nachfolger, und dass die Franciscaner es gewesen, die diese so stark an nordische Architectur erinnernde Bauweise hier eingeführt haben. Von grosser Wichtigkeit würde es sein, dies Verhältniss historisch nachzuweisen.

Auf unserer Fahrt nach Piacenza trafen wir etwa eine halbe Stunde hinter Pavia ein kleines romanisches Kirchlein, S. Lazzaro, das durch eine ringsum geführte Säulengallerie, deren Säulen an der Façade aus Haustein, an den Langseiten aus Backstein gebildet sind, so wie durch eine entsprechende Gliederung der Façade uns fesselte. Das Innere fanden wir einschiffig, jetzt mit einem Tonnengewölbe versehen, ehemals vermuthlich mit flacher Holzdecke geschlossen. In der Apsis sieht man mehrere Reste romanischer Wandmalerei, Apostelgestalten in einem strengen, ziemlich leblosen Styl mit conventionellem Faltenwurf. Auch die Wände des Schiffes zeigen noch Spuren ehemaliger Wandbilder, zum Theil aus späterer Zeit. Eine neuere Inschrift meldet, dass die Kirche durch die Malatesta, Salimbeni und

[1]) Street a. a. O. S. 207 gibt die äussere Ansicht des nördlichen Kreuzarmes.

andere pavesische Geschlechter im Jahre 1157 gegründet worden sei. Dem entspricht auch das vorhandene Bauwerk.

Piacenza.

Über die Baugeschichte des Domes hat Burckardt[1]) in seiner kurzen, aber treffenden Weise Licht verbreitet, indem er darauf hingewiesen, dass der im XII. Jahrhundert (1122) begonnene Bau im Laufe des XIII. Jahrhunderts eine Erhöhung und Umgestaltung erfahren hat. In der That entsprechen die schweren Rundpfeiler des Schiffes mit ihren bisweilen polygonen Basen und Capitälen dem frühgothischen Styl Frankreichs, und selbst die spitzbogigen Blenden in der Obermauer über den halbkreisförmigen Arcaden scheinen die Absicht einer Triforienanlage zu verrathen. Dagegen haben die Wandpfeiler mit ihren Halbsäulen streng romanische Details, steile attische Basen mit Eckblatt, ein Beweis, dass der Kern des älteren Baues beibehalten wurde. Die Anlage des dreischiffigen Querhauses mit seinen Apsidenschlüssen halte ich für ursprünglich, offenbar durch den Dom von Pisa hervorgerufen und nur unklarer als dort, auch in der Kuppelanordnung, die nur zwei Schiffen des Querhauses entspricht, nichts weniger als glücklich. Ob die rundbogigen Gewölbe der Seitenschiffe der alten Anlage angehören, erscheint zweifelhaft, dagegen bekunden die sechstheiligen Spitzbogengewölbe des Mittelschiffes ihre spätere Entstehung und verstärken den Eindruck, dass hier ein französischer Einfluss stattgefunden haben müsse. Auch die grosse Krypta scheint nur ihrer Anlage, nicht ihrem inneren Ausbaue nach der ursprünglichen Bauzeit anzugehören, denn nur die Wandsäulen zeigen die romanische Form, steile attische Basis mit einfachem Eckblatt. Am Äusseren sieht man deutlich, dass die Obermauer des Mittelschiffes, die Kuppel und selbst die oberen Theile des Seitenschiffes Zusätze aus Backstein sind, während die unteren Mauern eine Marmorbekleidung haben.

Eine interessante romanische Gewölbkirche ist sodann S. Eufemia, obwohl ihr Inneres in der Renaissancezeit arge Umgestaltungen erfahren hat. Vier oblonge Kreuzgewölbe, denen jederseits acht Gewölbe der schmalen, niedrigen Seitenschiffe entsprechen, bilden das Langhaus, das ohne Querbau unmittelbar mit drei Apsiden schliesst; die Pfeiler sind abwechselnd stärker und schwächer gebildet, kurz es herrscht das System, von dem wir in Pavia zwei so ausgezeichnete Repräsentanten trafen. Selbst die Capellenreihen der Seitenschiffe, dieser echt italienische Zusatz, findet sich hier. An der Westseite ist eine stattliche äussere Vorhalle angeordnet, die sich, der Gestalt des Inneren gemäss, in einem hohen, weiten Hauptbogen und zwei seitlichen niedrigeren, schmäleren öffnet. Die Pfeiler zeigen edle romanische Gliederung mit Halbsäulen und Ecksäulchen, und nur ein späterer Aufsatz wirkt etwas entstellend.

[1]) Jos. Burckardt, der Cicerone S. 121.

Ähnliche Planform hat S. Donino, nur dass hier die Zwischenpfeiler fortgelassen sind, wodurch ein Schritt zur freieren, lichteren Anlage des Inneren gethan wurde. Auch hier fehlt das Kreuzschiff, und die drei Apsiden liegen dem Langhause unmittelbar vor. Am Äusseren sieht man die Seitenschiffe gleich dem Mittelschiffe durch einfachen Rundbogenfries von Backsteinen abgeschlossen.

Der entwickelten Gothik gehört die schöne Kirche S. Maria del Carmine an, in der man die unter abermaligem nordischem Einflusse vollbrachte weitere Fortbildung der Anlage jener noch strengen Kirche desselben Ordens in Pavia nicht verkennen kann. Hier ist das gothische System mit einem solchen Ernste aufgenommen, dass man sich selbst zu den Strebebögen bequemt hat. Man sieht die zierlichen Kleeblattmuster der in Backstein ausgeführten Bogenfriese am Äusseren sich an der Stirne und den Seitenflächen der Strebebögen hinziehen. Im Innern finden wir wieder die für diese Kirchen, wie es scheint, normale Anlage von vier grossen quadratischen Gewölben im Mittelschiffe. Ihnen entsprechen aber hier eben so viele schmale Gewölbe in den Seitenschiffen, und nur in den paarweise auf jedes Gewölbsystem vertheilten Capellen klingt die alte Gliederung des Grundplanes nach. Damit ist denn dieselbe freie, lebendige Ausbildung des Langhauses erreicht, die wir bei der Certosa von Pavia besprochen. Nur darin ist hier eine zierlichere Ausbildung gegeben, dass die Capellen dreiseitig (eine sogar vierseitig) aus dem Achteck schliessen, ähnlich wie wir es in S. Pietro in Gessate zu Mailand fanden. Trotz mancher modernen Verunstaltungen wirkt die Schönheit und Klarheit der Disposition eben so anziehend wie die feine Ausbildung der Backsteinarchitectur — mit Ausnahme der modernen Façade — am Äusseren.


(Fig. 33.)

Ein unglücklicher, theils nüchterner, theils confuser Bau ist S. Francesco. Das Äussere allerdings hat dieselbe feine Ausbildung des Backsteinbaues. Durchschneidende Spitzbogenfriese, einfach und mit Nasenwerk, fassen auf's Zierlichste alle Theile ein, namentlich auch die Strebebögen, die wie bei der vorigen Kirche hier angewendet sind. Ein Glockenthürmchen (Fig. 33), zuerst viereckig, dann ohne weitere Vermittlung achteckig aufsteigend und mit schlanker, steinerner Spitze versehen, entspricht gleich den ganz ähnlichen Werken in Pavia und dem schönen Thurme von S. Gotardo zu Mailand, den hier überall herrschenden nordischen Einflüssen. Die Façade ist wie überall, trotz der

niedrigen Seitenschiffe, als schwere, hohe, ungebrochene Giebelwand vorgesetzt.

Das Innere ist bei bedeutenden Dimensionen nüchtern und unerfreulich. Weite, quadratische Gewölbe im Mittelschiffe und, wie bei der vorigen Kirche, eben so viele schmale niedrige Gewölbe in den Seitenschiffen ruhen auf Rundpfeilern von Backsteinen, auf deren Capitäle zur Aufnahme der hohen Mittelschiffgewölbe gegliederte Lesenen gestellt sind. In der Oberwand sieht man Fenstergruppen, die ursprünglich aus je zwei schmalen spitzbogigen Fenstern und einem jetzt vermauerten Rundfenster bestanden. Die Wandflächen über den Arcaden zeigen als Nachahmung der Triforien je eine winzige, spitzbogige Nische. Sowohl die Seitenschiffe wie die Capellen, deren je zwei auch hier auf jeden Abstand kommen, sind im Verhältniss zur Weite des Mittelraumes zu flach gebildet und bewirken, in Verbindung mit den schlichten Rundpfeilern, einen nüchternen Eindruck. Das Querschiff hat keine Capellen, und nur schmale Seitenflügel, am Chor aber ist eine Nachbildung der reicheren nordischen Choranlagen versucht worden, die indess zu keinem glücklichen Resultate geführt hat. Fünf schwere, enggestellte Rundpfeiler grenzen einen sechsseitigen Umgang ab, der in vier höchst unregelmässig angelegte polygone Capellen ausmündet. Man hat hier das nordische complicirte Chorsystem offenbar schlecht begriffen.

Auf der Strasse nach Parma verweilten wir kurze Zeit in **Borgo San Donino**, um dem prächtigen **Dome** daselbst einige Aufmerksamkeit zu schenken, der als eines der schönsten und reichsten romanischen Bauwerke Ober-Italiens einer architektonischen Aufnahme in hohem Grade würdig ist. Gally **Knight**[1]) gibt nur eine Ansicht der Façade, die freilich unvollendet geblieben ist, aber in ihren fertig gewordenen Theilen zu den glänzendsten ihrer Art gehört. Sie hat drei Portale mit vorspringenden Baldachinhallen auf Marmorsäulen, die, wie an andern Orten, z. B. zu Parma, auf Löwen ruhen. Diese aber sind am Mittelportale wahre Prachtexemplare von romanischen Löwen, und unendlich viel lebendiger behandelt als die meisten andern ihres Gleichen. Die Portalsäulen sind gewunden, reich verziert und mit glänzend ornamentirten Laubcapitälen versehen. Alle Sculptur ist höchst kräftig, frei und mannigfach in den Motiven.

Weiterhin ist die Chorapsis ein eben so sorgfältig durchgeführter Quaderbau. Getheilt durch überkräftige Säulen, bekrönt mit einer eleganten Säulengallerie und durchkreuzenden Bogenfriesen, in der Gesammtanlage überaus schlank und in den Details etwas zu derb. Seitenschiffe und Mittelschiffwand zeigen dagegen einen zierlichen Backsteinbau, gegliedert durch Lesenen, und das Seitenschiff abgeschlossen mit einer reizenden Gallerie von Backsteinsäulen und mit einem durchschneidenden Bogenfriese. Am Oberschiffe sieht man denselben Fries, der gleich allen übrigen aus rundbogigen Gliedern besteht; ausserdem sind schwere, massenhafte Strebemauern angeordnet. Endlich ist auch der nördlich, nahe an der Façade sich erhebende, mit dieser verbundene Glockenthurm in Backsteinarchitectur durchgeführt.

Das Innere macht einen ungewöhnlich schlanken Eindruck. Das Schiff hat runde Arcaden auf gegliederten Pfeilern, die abwechselnd einfacher, nur mit kräftigen Halbsäulen, oder reicher, für die Aufnahme der grossen, über ein Quadrat hinausgehenden Gewölbe des Mittelschiffes gebildet sind. Die Halbsäulen haben einfache Würfelcapitäle; andere Capitäle sind mit reicher Ornamentik in entwickelt romanischem Style bedeckt. Die Gewölbe zeigen den Spitzbogen und haben kräftige Rippen in Form von Rundstäben. Drei solcher Gewölbe bilden das Langhaus, an welches sich ohne Kreuzschiff unmittelbar das Chor schliesst. Über den Arcaden des Schiffes sind vollständige Triforien nach Art der französischen und deutschen Übergangsbauten angebracht, und zwar über jeder Arcade je eine von vier rundbogigen Öffnungen auf schlanken Säulchen. Hoch oben liegen dann die ganz kleinen rundbogigen Fenster, welche dem Schiffe ein spärliches Licht zuführen. Der Chor ist sehr hoch, namentlich ist sein letztes Gewölbe, an welches sich dann die ungemein schlanke Apsis lehnt, zu bedeutender Höhe empor geführt. Die Apsis hat ein Kappengewölbe mit Rippen, die auf eleganten Wandsäulchen ruhen.

So viel ich bei der Kürze der Zeit entdecken konnte, mag auch hier ursprünglich ein einfacherer Bau des XII. Jahrhunderts zu Grunde liegen, der dann etwa im Anfange des XIII. Jahrhunderts einen Umbau erfahren hatte, welchem die jetzigen Wölbungen und namentlich die Choranlage zuzuschreiben wäre. Derselben Zeit würde dann auch die **Krypta** gehören, ein ansehnlicher dreischiffiger Bau mit kräftigen und doch schlanken Marmorsäulen, deren Capitäle mannigfach ornamentirt sind, theils kelchartig mit knospenförmigen Blättern, theils mit figürlichen Darstellungen geschmückt. Die rundbogigen Kreuzgewölbe haben derbe, rundprofilirte Rippen.

Eine kleinere Kirche ebendaselbst zeigte an ihrer nördlichen Aussenwand alte **Wandmalereien**, die wir jedoch nicht untersuchen konnten.

Überaus zierliche Privathäuser in entwickeltem gothischen Backsteinbau sahen wir in **Fiorenzuola**, sodann auch, obwohl nicht von gleicher Feinheit, in **Alseno**. Man erkennt daraus, wie auch hier in jener Zeit selbst an den unbedeutendsten Orten der künstlerische Sinn lebendig war.

Bologna.

Ich übergehe die Zwischenstationen, so manches Bedeutende sie auch bieten, namentlich Parma, um einige

---

[1]) H. G. Knight, the ecclesiastical architecture of Italy. II. pl. 13.

Notizen über mehrere mittelalterliche Monumente in Bologna zu geben. Vor allem verdient die Hauptkirche S. Petronio die höchste Aufmerksamkeit, weil sie, obwohl unvollendet geblieben, den Gipfelpunkt dessen darstellt, was die italienische Gothik in ihrer selbstständigen Raumbehandlung erreichen konnte. Der Dom zu Florenz ist nur die unvollkommene Vorstufe zu diesem grandiosen Denkmale: der Dom zu Mailand, ein bei aller Kolossalität doch höchst unglückliches Compromiss zwischen italienischer und nordischer Behandlungsweise. S. Petronio ist für mein Gefühl eines der erhabensten und schönsten Kirchengebäude der Welt. Den Grundriss gibt Kugler [1]) nach dem reichhaltigen aber confusen Sammelwerke von Wiebeking [2]), der die einzigen bis jetzt veröffentlichten Aufnahmen des grossartigen Monumentes gebracht hat Sie sind indess wenig genügend und ich will daher versuchen, durch Mittheilung einer kleinen Reiseskizze dieselbe etwas zu vervollständigen.

Bekanntlich wurde der Bau 1390 nach dem Plane des Baumeisters Antonio Vincenzi begonnen, der zu diesem Ende acht ältere Kirchen niederreissen liess. Es sollte eine der grössten Kirchen der Christenheit werden und ausser der später erneuerten St. Peters-Kirche zu Rom wäre S. Petronio auch die grösste geworden. Dass dem Architekten der Florentiner Dom zumeist vorgeschwebt haben muss, lässt sich leicht erkennen. Allein er wusste die Vorzüge jenes Bauwerkes zu erreichen und dabei doch seine Mängel zu vermeiden. Die weiten, kühnen Wölbungen des Hauptschiffes von 53 Fuss Spannung gehen denen des Florentiner Domes nichts nach. Die achteckige Kuppel auf dem Querschiffe, die 120 Fuss weit sein sollte, würde die Florentiner nahe erreicht haben, und doch zugleich sich viel harmonischer mit dem Langhausbau verbunden haben; endlich würde die reiche Anlage des Chores mit Umgang und Capellenkreuz in derselben Art den Gedanken des Florentiner Baues aus dem Schweren, Mühsamen und Unklaren ins Leichte, Freie und Klare entwickelt haben. Zu diesem Ende sollten dicht gedrängte Pfeiler die Wölbung aufnehmen, ein Umgang im Halbkreis sich anfügen und sechs viereckige Capellen sich darum reihen. Diesen letzteren würde man eine etwas nüchterne Form haben vorwerfen können, zumal keilförmige Räume zwischen ihnen ganz müssig übrig geblieben wären. Indess hätten sie doch den Gedanken eines solchen reicheren Chorschlusses in einer dem italienischen Raumgefühl am meisten zusagenden Weise gelöst.

Die östlichen Theile sind aber nicht zur Ausführung gekommen, der Bau ist wie so mancher andere Riesengedanke des Mittelalters Torso geblieben, da nur das Langhaus vollendet wurde, welches nur dort, wo es in die Kuppelöffnung münden sollte, eine immerhin kleinlich wirkende Apsis erhalten hat. Ehe ich zur Betrachtung des Systems des Langhauses mich wende, mag ich mir einige Bemerkungen über den Kuppelbau der italienischen Kirchen nicht versagen.

Italien ist während des ganzen Mittelalters reicher an bedeutenden selbstständigen Kuppelbauten gewesen als irgend ein anderes Land. Kuppelanlagen wie die Baptisterien von Cremona, Parma, Pisa und Florenz (letzteres von 88 Fuss Spannweite) sind weder in Deutschland noch in Frankreich zu finden. Der Wunsch, die Kuppel mit der Basilica-Anlage zu verbinden, ergab sich daher leicht, und wir sahen, dass dieser Gedanke eine der Hauptfragen ist, an deren Lösung sich die kirchliche Architectur des Landes zu ihren bedeutendsten constructiven Resultaten entwickelt hat. Diese Bewegung beginnt in der romanischen Frühzeit, setzt sich in der gothischen Epoche fort und erreicht erst in der Renaissance ihren letzten Zielpunkt in St. Peter zu Rom.

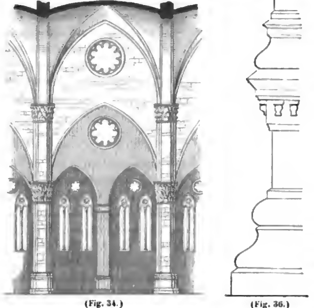
Auch im Norden suchte man in der romanischen Epoche mit der Basilica eine Kuppel zu verbinden, allein man begnügte sich damit, die Kuppel lediglich auf das Mittelschiff zu beziehen und der Weite desselben die Spannung der Kuppel anzupassen. Nur die Kathedrale zu Ely hat jene grossartigere Ausbildung der Kuppel angestrebt, welche in Italien bald allgemeiner zur Durchführung kam, indem man die Kuppelspannung auf die Gesammtweite der drei Langhausschiffe auszudehnen suchte. Der Dom zu Siena zeigt einen noch unklaren Versuch zur Lösung dieser Aufgabe; der Dom zu Florenz gibt zum ersten Male mit einer grandiosen Consequenz dieser kühnen Construction das Leben, aber die ungeheure Massenhaftigkeit der stützenden Wände macht den kaum errungenen Vortheil wieder zu nichte, da der freie Durchblick aus dem Langhause in den Kuppelraum dadurch wesentlich gehindert wird. Der Meister von S. Petronio vermied diese Übelstände, indem er seiner Kuppel eine etwas mässigere Höhe gab und sie auf acht Pfeiler stellte, welche den Durchblick durch den ganzen gewaltigen Bau wenig beeinträchtigt haben würden.

Aber auch für die Ausbildung des Langhauses wählte er einen Weg, der von der mächtigen Anlage des Florentiner Domes Nichts preis gab, vielmehr das dort noch Mangelhafte zur edelsten Gesammtwirkung steigerte. Dies geschah dadurch, dass er den ganzen Bau, Langhaus, Querbau und Chor fünfschiffig anlegte. Dadurch erst erhielten die weiten quadratischen Gewölbe des Mittelschiffes ein genügendes Gegengewicht, denn die halb so breiten, aber eben so langen Gewölbe der Seitenschiffe würden für sich allein denselben flachen, leeren Eindruck hervorgebracht haben wie im Florentiner Dome. Die eben so schöne, als verständige italienische Anordnung von Capellenreihen berührte sich auch hier, denn indem wieder

[1]) Geschichte der Baukunst III, S. 730

[2]) Bürgerliche Baukunde von Ritter v. Wiebeking. Taf. 66 und 69.

auf jede Abtheilung des Mittelschiffes zwei Capellen jederseits kommen, erhielt das System seinen lebendig klaren Abschluss. Constructiv sind die Zwischenwände der Capellen durchaus als Strebepfeiler zu betrachten, welche den



(Fig. 34.) (Fig. 36.)

Seitenschub der Gewölbe auffangen, für die räumliche Wirkung aber sind sie desshalb von grösster Bedeutung, weil sie die Weite des Mittelraumes durch den Gegensatz nur noch imposanter hervorheben.

Sodann ist reichliches und gutes Licht vorhanden, was dem Florentiner Dom ebenfalls zu seinem grossen Nachtheile abgeht. Dies ist durch die allmähliche Höhenabstufung der Schiffe und die wenig ansteigenden Dächer erreicht (Fig. 34). Das Mittelschiff erhebt sich so weit über die Seitenschiffe, um in seiner Oberwand Platz für ein ziemlich grosses Rundfenster zu erhalten. Ein etwas kleineres Fenster ähnlicher Art gibt ebenso den Seitenschiffen Licht, die wiederum über die Capellenhöhe aufsteigen. Endlich hat jede Capelle zwei schlanke, zweitheilige gothische Fenster mit einem oberen Kreisfenster zwischen beiden, wodurch das System seinen reichen, wirksamen Abschluss erhält. Bei dieser grossartigen Raumentfaltung ist die Construction mit solcher Sorgfalt durchgeführt, dass nur in den Quergurten des Mittelschiffes eiserne Zuganker nothwendig waren.

(Fig. 39.)

Die Gliederung ist im Allgemeinen schön, kräftig und klar, die der Pfeiler (Fig. 35) besonders lebendig und wirksam, ebenfalls eine freiere und bewusstere Ausbildung des im Florentiner Dom Gegebenen, ausserdem den Pfeilern im Dome zu Arezzo nahe verwandt. Dies gilt besonders auch von der Form des Pfeilersockels (Fig. 36), der den mächtigen Verhältnissen wohl entspricht. Etwas leichter könnten dagegen die Capitäle sein, besonders da sie sich zweimal über einander, an den Arcaden und den Gewölhen



(Fig. 37.)



(Fig. 38.)



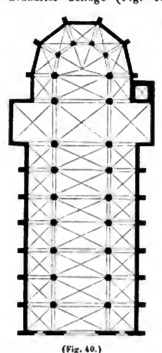
(Fig. 35.)

des Mittelschiffes wiederholen. Sie haben drei Reihen von knospenförmigen Blättern und werden durch ein reich gegliedertes Deckgesimse abgeschlossen, im Ganzen erscheinen sie etwas zu gross, hoch und flach. Die Arcadenbögen (Fig. 37) haben ein etwas zu mageres, nüchternes Profil, dasselbe gilt von den Quergurten in noch höherem Grade, die nur an den Ecken abgefast sind. Ebenso erscheinen auch die übrigens lebendig profilirten Kreuzrippen (Fig. 38) etwas unkräftig. Man muss aber an alle diese Formen einen besonderen Massstab legen, den nämlich, dass sie auf farbige Ausschmückung herechnet sind, deren Mangel sich nun empfindlich bemerkbar macht.

An dem Original-Modell, von welchem ich unter Fig. 39 eine Skizze beifüge, sind die Ecken der zusammenstossenden Kreuz- und Langhausarme nicht glücklich gelöst. Im Übrigen aber ist der Plan im Aufbau, der Façade, der Grundrissentwicklung, der Kuppelanlage und den vier Thürmen an den Querflügeln grossartig durchdacht und steht als eines der herrlichsten Werke der italienischen Gotbik da. Die Façade, auf drei Radfenster und fünf Giebel zwischen Fialen angelegt, hat drei rundbogige Portale, die an den Pilastern und in den Bogenfeldern mit edlen Marmorreliefs geschmückt und mit Gieheln bekrönt sind. Die oberen Theile sind leider unvollendet geblieben und so auch die Seiten des Langhauses. An letzteren fällt jedoch

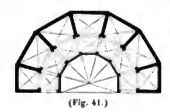
die treffliche, klare Gliederung der Fenster in edel gothischen Formen auf. Nur die beiden letzten Fenster gegen die Façade hin zeigen bereits ein unklares, verzwicktes, spätgothisches Masswerk.

Dass in Bologna schon früher ziemlich ernsthaft auf die Gedanken der nordischen Gothik eingegangen wurde, beweisen mehrere einfache Ordenskirchen, die sowohl in der Construction als namentlich auch in der Chorentwicklung dem gothischen Schema in ihrer Weise zu folgen suchen. So S. Francesco, von der ich einen skizzirten Grundriss beifüge (Fig. 40), ein Bau in vollkommen schlanken, leichten, echt gothischen Verhältnissen, auffallender Weise im Mittelschiffe mit sechstheiligen Gewölben, auf ziemlich nüchternen, achteckigen Pfeilern ruhend, deren Dienste wechselweise dem entsprechend abgefasst oder als ungegliederte Lesenen behandelt sind. Der Chor ist polygon aus dem Achteck geschlossen und mit einem Umgange versehen. Hierin und in den schlanken Verhältnissen spricht sich nordische Sinnesweise aus.


(Fig. 40.)

Sodann hat auch die Kirche der Servi vom Jahre 1383 einen ähnlichen Chorschluss mit Umgang und ein eben so schlankes Schiff, das gerade in der Restauration begriffen war, und dem ich dabei ein besseres Geschick wünschen will, als S. Francesco betroffen hat, dessen moderne Decoration eine ähnliche Wirkung ausübt wie heutige italienische Opern-Arien.

Ferner gehört S. Giacomo Maggiore, dessen Langhaus einen Renaissance-Umbau zeigt, wenigstens seinem Chorbau nach hieher, da derselbe noch etwas reicher polygon entwickelt ist und nicht blos Umgänge, sondern sogar noch Capellen hat, die freilich wie ein zweiter Umgang gebildet sind (Fig. 41). Am Äusseren sieht man eine sehr flache Giebeldecoration zwischen den Strebepfeilern, das Ganze dann später ausgefüllt und mit einem plumpen Dache versehen. Das Äussere des Langhauses zeigt abscheuliche, flachbogige Mauerblenden. Die Façade ist breit und schwer in nüchternen, gothischen Formen.


(Fig. 41.)

Selbst in die neuere Bauepoche wirken gothische Traditionen hier zum Theile noch fort, wie man an S. Salvatore, einer stattlichen Renaissance-Kirche in Backsteinen erkennt, die merkwürdiger Weise den polygonen Chorschluss aufgenommen hat.

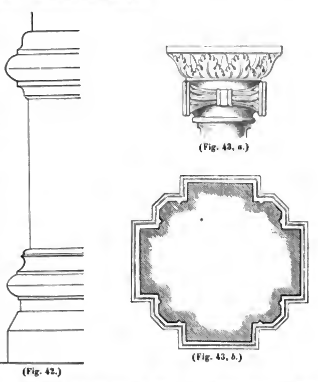
Im Übrigen sieht man aus einem Vergleiche S. Petronio's mit den früheren Kirchen Bologna's, dass man anfänglich hier viel entschiedener auf Dispositionen und Raumabhandlung nordischer Gothik eingegangen war, und dass S. Petronio die Reaction der specifisch italienischen Auffassung in machtvoller Weise zur Geltung bringt.

IV.

Von Florenz bis Rom.

Florenz.

Die florentinische Architectur des Mittelalters lässt noch mehr als die des nördlichen Italiens in der Aufnahme der Gothik die nationalen Tendenzen des Südens auf ruhige Massenwirkung im Äussern und weite Raumentfaltung im Innern hervortreten. Es weht uns hier ein stärkerer Hauch der Antike an; nicht umsonst gibt S. Miniato noch in romanischer Epoche das Vorbild einer classischen Renaissance; nicht umsonst spricht das mächtige Baptisterium in seiner Anlage und Decoration eine ähnliche Stimmung aus, nicht von ungefähr ist dann Florenz der Ort, von wo im Anfange des XV. Jahrhunderts die moderne Architectur ihren Ausgangspunkt nimmt.


(Fig. 42.) (Fig. 43, a.) (Fig. 43, b.)

Der Dom ist schon in seiner gothischen Anlage ein sprechender Beweis dieser entschieden italienischen Ten-

denz. Das Wesentliche und besonders das noch Mangelhafte in seiner Planform habe ich schon bei Besprechung von S. Petronio in Bologna hervorgehoben. Es genüge, hinzuzufügen, dass auch die Pfeilergliederung noch etwas ungemein Schweres, Stumpfes und Plumpes hat (Fig. 42). Doch ist in der Gesammtform des Pfeilers ein richtiger Griff gethan, sowohl in der mächtigen Flächenbehandlung, die wieder aus der Haupttendenz der italienischen Gothik hervorgeht, wie in der derben Capitälbildung und besonders der Auffassung des Sockels (Fig. 43, *a* u. *b*). Zuerst ist ein aus mehreren Gliedern bestehendes kräftiges Band vorbereitend und verknüpfend da. Aus ihm steigt der Pfeiler energisch auf, wird dann aber noch einmal durch ein ähnliches Band umfasst, welches den hohen Sockel mit dem eigentlichen Pfeilerschafte verbindet. An andern toscanischen Bauten kann man die weitere Entwicklung dieser Pfeilerbildung deutlich verfolgen, und selbst S. Petronio in Bologna zeigt eine Aufnahme und freiere Umgestaltung dieser Grundform.

In archäologischer und künstlerischer Hinsicht ist sodann das Baptisterium eines der wichtigsten Gebäude der Stadt. Ich habe seiner Untersuchung viel Zeit und Sorgfalt gewidmet und bis in die Spitze seiner merkwürdigen Kuppel eine genaue Aufnahme des Monumentes gemacht. Da jedoch Isabelle in seinem grossen Werke über die italienischen Kuppelbauten [1]) das Wesentliche hinreichend dargestellt hat, bedarf es keiner ausführlichen Wiederholung. Wohl aber halte ich mich nach meiner Untersuchung für völlig competent, meine Ansicht über die Entstehung des grossartigen Monumentes darzulegen. Bekanntlich hat Herr Hübsch, dessen gediegenen Forschungen über altchristliche Denkmale wir viel verdanken, die Behauptung aufgestellt [2]), das Baptisterium sei ein altchristlicher Bau, und zwar mit Ausnahme der später hinzugefügten inneren und äusseren Decoration, in einem Gusse aufgeführt.

Die letztere Behauptung kann ich nur bestätigen. Das constructive System des Baues ist bis in seine oberste Gallerie mit ihren Streben und steigenden Kappen, welche dem Dache ein festes Auflager bereiten, von einer so durchdachten Consequenz und in der Ausführung so fest in einander greifend, dass die Einheit des Monumentes dadurch bewiesen wird. Was dagegen Hübsch für die altchristliche Bauzeit vorbringt, erscheint mir nicht stichhältig. Er hat sich offenbar von einer vorgefassten Ansicht verleiten lassen, wie denn überhaupt seine Vorliebe, der altchristlichen Epoche möglichst viel Bedeutung zu vindiciren, der Unbefangenheit seiner Forschung einigen Eintrag thut. Ich trete im Gegentheil den Ausführungen Kugler's bei, der den Bau in den Anfang der romanischen Epoche verweist [1]). Kugler's Gründe sind schlagend, lassen sich aber noch durch folgende Bemerkungen ergänzen:

Eine achtflächige Kuppel von so bedeutend überhöhtem Bogen, dass der Durchschnitt, wenn die Laterne fortgedacht wird, einen Spitzbogen ergäbe, wird Hübsch trotz aller Bemühung in der altchristlichen Architectur nicht nachweisen. Wenn er den kleinen Kuppelbau von Nocera als Gegenbeweis aufstellt, so nimmt das bei einem Manne, der so unermüdlich auf seine Qualität als „Techniker" aufmerksam macht, um so mehr Wunder, als zwischen jener kreisförmigen, wenig überhöhten Kuppel und einem Baue wie S. Giovanni zu Florenz in constructiver Beziehung ein diametraler Unterschied stattfindet. Sein zweiter Beweisgrund ist der, dass ein Kuppelgewölbe von 90 Fuss Spannung wohl aus altchristlicher Zeit, nicht aber aus dem Anfange des Mittelalters herrühren könne, da die frühmittelalterlichen Gewölbe nicht viel über 30 Fuss hinausgingen und erst in der späteren Periode des Mittelalters wieder zunahmen. Diese Behauptungen leiden jedoch mehrfach an Ungenauigkeiten. Erstlich hat die Kuppel von S. Giovanni in Florenz nur 84 Fuss Spannung, steht freilich mit diesen Dimensionen als die bedeutendste derartige Construction der romanischen Epoche da. Erwägt man indess, dass das Baptisterium zu Pisa, welches bekanntlich 1153 begonnen wurde, 93 Fuss misst, wovon auf den Kuppelraum 54 Fuss kommen, dass das 1196 begonnene Baptisterium von Parma 52 Fuss weit ist, und endlich das Baptisterium von Cremona vom Jahre 1167 eine Spannweite von 64 Fuss hat, so wird man zugestehen, dass diese datirten Bauten nicht so unermesslich weit, wie Hübsch will, von der Anlage S. Giovanni's entfernt sind. Dazu kommt aber noch, dass die Wandgliederung, die Emporenanlage, die Construction der Kuppel und die für das Auflagern des Daches angeordneten Wölbungen am Baptisterium von Cremona [2]) eine so nahe Verwandtschaft in Anlage, Technik und Ausführung mit unserem Baue zeigen, dass ein so grosser, zeitlicher Abstand zwischen diesen Bauten nicht anzunehmen ist. Dass aber im Ausgange des XI. Jahrhunderts bereits grossartig kühne Constructionen dieser Art in Mittelitalien gewagt wurden, dafür ist die Kuppel des Domes zu Pisa, welche in ihrer elliptischen Form 42 Fuss zu 54 Fuss Spannweite misst, ein unwiderleglicher Beweis. Wenn ferner Hübsch mit so grosser Bestimmtheit versichert, die konischen Säulchen der Gallerie seien ein Zusatz aus der Renaissance-Epoche, so habe ich dem entgegenzusetzen, dass sie mit mindestens eben so hoher Wahrscheinlichkeit in die Epoche des XII. Jahrhunderts zu setzen sind, deren classicistische Richtung die Kirche S. Miniato zur Genüge beweist. In der Behandlung des Capitäls und noch mehr in der Ausbildung

[1]) M. C. E. Isabelle, les édifices circulaires et les domes. Paris 1843; Fol.
[2]) Vgl. deutsches Kunstblatt 1855, S. 184 f.

[1]) Kugler's Gesch. der Baukunst II, S. 58 ff. und die Note.
[2]) Vgl. die gediegene Aufnahme von H. Spielberg in der Berliner Zeitschrift für Bauwesen, Jahrgang 1859; Bl. 43—47.

und deren Ornamentik des Kämpferaufsatzes (vgl. Fig. 43, a) liegt genug, was eber an das Mittelalter als die Renaissance erinnert.

Nach alledem wird es wohl nichts Verwunderliches mehr haben, wenn im Einklange mit den von Kugler in seiner Geschichte der Baukunst lichtvoll entwickelten historischen Angaben der Bau des Florentiner Baptisteriums in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts gesetzt wird, wo dann 1150 mit dem Aufsatze der Laterne die Construction ihren Abschluss erhält. Ich wüsste weder in den geschichtlichen Daten, noch in der ganzen Erscheinung des Baues irgend Etwas, das nicht durch diese historisch verbürgte Annahme seine einfachste, natürlichste Erklärung fände, während die altchristliche Hypothese zu manchem Gewaltsamen und Ungewöhnlichen führen muss.

Derselben Epoche, die zu Florenz Werke, wie das Baptisterium und S. Miniato hervorbrachte, gehört auch die kleine Kirche SS. Apostoli an. Es ist eine dreischiffige Basilica von anziehenden Verhältnissen, ohne Querhaus, mit einer Apsis. Sechs Säulenpaare, die am östlichen und westlichen Ende mit Halbsäulen correspondiren, tragen die Arcadenbögen. Die Säulen sind sehr schlank, die Basis fein und schlicht in attischer Form (Fig. 44),



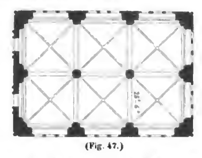
(Fig. 44.) (Fig. 46.) (Fig. 45.)

der Schaft mit verjüngtem Profil, obwohl er aus 23 — 25 Schichten kleiner, dunkelgrauer Marmorsteine aufgemauert ist. Hierin allein spricht sich schon die selbstständige, mittelalterliche Nachbildung antiker Formen aus. Noch mehr erkennt man dies Verhältniss an der Behandlung der Capitäle. Mit Ausnahme des ersten Paares (am Eingange) und der dort befindlichen Halbsäulen, welche korinthisch sind, haben alle die römische Compositaform. Für beide Muster mochten die wirklich antiken Capitäle des Baptisteriums Vorbilder sein. Aber die Behandlung ist zwar genau, mit sorgfältigem Eingehen auf das Einzelne der antiken Form, aber etwas starr, die Blattrippen in harter, paralleler Lage, die Einschnitte ohne elastisches Leben, die Eier offenbar schüchtern modellirt, unter ihnen die Perlschnur. Auch die Palmetten in den Voluteneeken erscheinen steif und leblos, die Blätter hin und wieder nur roh umrissen, ohne Einkerbung, so z. B. an der Halbsäule, links vom Eingange, und ein Blatt an der zweiten Säule rechts. Die Deckplatten der Capitäle haben das sogenannte Karniesprofil (Fig. 45). Die Archivolten, die gleich den Säulen je aus 28 — 30 kleinen, dunklen Marmorsteinen bestehen, haben eine zierliche, antikisirende Gliederung mit Perlstäben (Fig. 46). Alles dies ist wirkungsvoll, kräftig und bestimmt.

Dagegen datiren die Pilaster der Seitenschiffwände mit ihren Compositacapitälen sicher aus der Epoche der Renaissance. Obwohl sie mit der Hauptform sich den älteren Theilen anschliessen, erkennt man leicht, dass der Akanthus hier naturalistisch behandelt ist, und die Eier mit grosser Entschiedenheit modellirt sind. Auch die Basen, zum Theil höher gelegt, zeigen sich viel grösser, derber und plumper. So ist auch die Überwölbung der Seitenschiffe ein späterer Zusatz, der schon in der Construction die Verwandtschaft mit S. Lorenzo und S. Spirito verräth. Ebenso das charakterlose flache Tonnengewölbe sammt den breiten viereckigen Fenstern des Mittelschiffes. Ob die Capellenreihen alt sind, konnte ich nicht definitiv feststellen, doch sollte man es aus der unregelmässigen Anlage und der ganzen Beschaffenheit des Locales vermuthen. Die Apsis ist jedenfalls ursprünglich, wenngleich später überarbeitet.

Wenden wir uns wieder zurück in die Epoche der hochentwickelten, mittelalterlichen Kunst, so tritt unter den edelsten Werken dieser Art Or Sanmichele uns entgegen. Es bedarf keiner ausführlicheren Beschreibung dieses eben so originellen als zierlichen Monumentes, und ich gebe nur einfach einige Zeichnungen, welche den Grundriss und das Einzelne der Gliederentwicklung beleuchten sollen.

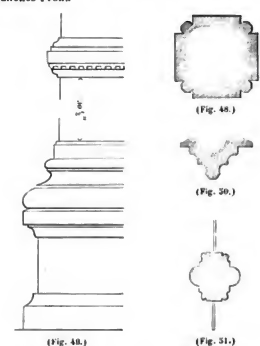
Bekanntlich war das von Arnolfo, dem Meister des Domes, errichtete Gebäude ursprünglich eine offene, zweischiffige Halle mit Rundbögen auf kräftigen Pfeilern, wurde jedoch durch Andrea Orcagna durch Hinzufügung von Fenstern mit dem zierlichsten gothischen Masswerk zu einer Kirche umgeschaffen (Fig. 47).



(Fig. 47.)

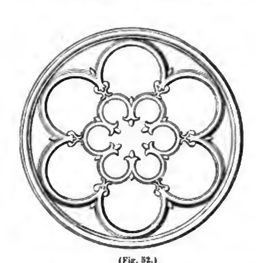
Der Geist der Florentiner Kunst lässt sich an diesem trefflichen Gebäude in seiner ganzen graziösen Feinheit erkennen. Was zunächst die Pfeilerbildung betrifft, so wiederholte Arnolfo in ihrer Gliederung (Fig. 48) ganz das Profil der Dompfeiler. Dagegen änderte er den Sockel derselben so frei und selbstständig um (Fig. 49), wie die ganz andere Bestimmung bei einer öffentlichen Halle es erforderte. Namentlich gab er dem Sockel verhältnissmässig eine bedeutendere Höhe und liess ihn von einem kräftigen Untersatze mit einer eleganten attischen Basis

beginnen. Auch das Profil der Gewölbrippen (Fig. 50) hat eine lebendigere Bewegung, als gewöhnlich in Italien diesen Gliedern gegeben wird. Die Stäbe, welche die Fenster gliedern (Fig. 51) haben wieder ein breiteres, rundliches Profil.

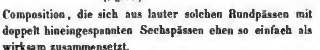


(Fig. 48.) (Fig. 50.) (Fig. 49.) (Fig. 51.)

Das weltberühmte, prachtvolle Tabernakel, welches Orcagna für diese Kirche schuf, eines der vollendetsten Meisterwerke in seiner Art, hat ein **Bronzegitter** aus derselben Zeit, welches nicht minder anmuthig durchgeführt ist. Ich gebe unter Fig. 52 ein Glied dieser edlen



(Fig. 52.)

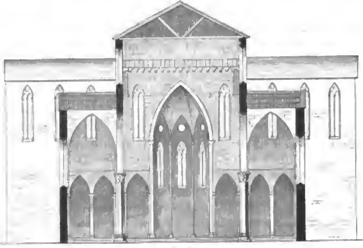


Composition, die sich aus lauter solchen Rundpässen mit doppelt hineingespannten Sechspässen eben so einfach als wirksam zusammensetzt.

Jener grosse Meister Arnolfo errichtete auch seit 1294 die riesige Minoritenkirche S. **Croce**. Er schloss sich in der schlichteren Anlage und Construction der Sitte des Ordens an, erreichte aber bei höchster Einfachheit einen wahrhaft würdigen imposanten Eindruck. Dieses und ähnliche Monumente halte ich für besonders beachtenswerth, weil sie ein Räthsel zu lösen geeignet sind, das oftmals praktische Bedeutung erlangen wird, das nämlich: durch welche Behandlungsweise man bei beschränkten Mitteln dennoch einen würdigen Kirchenbau herzustellen vermöge. Unsere Architekten greifen in solchen Fällen desshalb so oft fehl, weil sie unter jeder Bedingung doch noch irgend ein hübsches Ornament oder dergleichen Zierlichkeiten anbringen möchten, statt dass die alten Meister, wo ihnen die Mittel fehlten, reich zu wirken, sich solcher Halbheiten ganz entschlugen und mit weniger grossen Zügen das Wesentliche so mächtig hinstellten, dass es noch jetzt seine Wirkung übt.

Kugler hat nach **Wiebeking** neuerdings einen Grundriss des grossartigen Baues gegeben [1], wobei nur die in Wirklichkeit polygon aus dem Achteck schliessende Apsis des Chores irrig als Halbkreisnische angegeben ist. Auf jeder Seite des Chores ordnen sich fünf, also im Ganzen zehn fast quadratische Capellen an, die dem Querschiffe in seiner ganzen Ausdehnung als Abschluss dienen.

Von der Construction des Langhauses möge die beigefügte Skizze eines Querprofils eine Anschauung gewähren (Fig. 53). Der ganze Bau, mit Ausnahme des Chores und seiner Capellen ist ohne Wölbung aufgeführt. Die Spannweite des Mittelschiffes misst im Lichten 61 Fuss, also noch mehr als der — allerdings gewölbte — Dom mit seinen 53 Fuss. Mittelschiff und Querhaus haben wie bei den alten Basiliken einen offenen Dachstuhl. Die



(Fig. 53.)

Seitenschiffe sind dagegen in origineller Weise gedeckt, indem jeder Pfeilerabstand sein besonderes Querdach hat, dem entsprechend die Mauer in einzelne, flach ansteigende

[1] Baugeschichte III, S. 547.

Giebelwände endet. Die Gallerie, welche über den Arcaden in den Mittelschiffwänden sich hinzieht, macht hier, wo sie keinen Gewölbansatz zerschneidet, nicht den ungünstigen Eindruck, den man im Dome von der gleichen Anlage erhält. Über den höheren Bogen, mit welchen sich die Querarme gegen das Mittelschiff öffnen, wird die Gallerie in treppenförmiger Neigung hinweggeführt, so dass sie an der Ostwand des Querschiffes in beträchtlich höherer Lage wieder erscheint. Was bei der grossen Einfachheit des ganzen Baues dem Inneren doch eine wunderbar reiche Wirkung gibt, ist der Blick in die vielen Capellen und den Hauptchor mit ihren Wandgemälden und den ganz mit Glasmalereien gefüllten Fenstern, ein Abschluss, wie ihn bei gleicher Einfachheit der Grunddisposition nicht leicht ein anderer Bau so feierlich und geheimnissvoll darbietet.

Alle älteren Florentiner Kirchen sind voll von Wandgemälden des XIV. Jahrhunderts; vornehmlich gewinnt man in S. Croce und S. Maria Novella einen erstaunlichen Überblick über die schöpferische Kraft, welche durch des grossen Giotto Geist sich in zahlreichen talentvollen Schülern hier in grossen, geschichtlich religiösen Darstellungen ausgeströmt hat. Hier ist der Beginn dessen, was nachher durch Masaccio, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo immer weiter entwickelt wurde, bis es in Michel Angelo's Decke der Sixtinischen Capelle und Rafael's Fresken in den Stanzen des Vatican seinen Gipfel erreichte. Um diese ganze grosse Entwicklung der monumentalen Malerei sind wir in Deutschland gebracht worden, durch den einseitigen Geist, in welchem der gothische Styl gepflegt wurde. Noch im XIII. Jahrhundert blühte die Wandmalerei in Deutschland in einer Weise, dass kein anderes Land damit einen Vergleich aushalten konnte. Die Werke zu Schwarz-Rheindorf, Brauweiler, Ramersdorf, zu Methlen, Soest, Braunschweig und so manche andere, zeigen eine so grossartige Grundlage, dass sich darauf jede höchste Entwicklung hätte bauen lassen. Die Gothik hat das Alles unterdrückt, hat die Malerei für Jahrhunderte auf die unbehülfliche Technik der Glasgemälde und den beschränkten Raum der Altarbilder gewiesen und ihr dadurch die bedeutendsten Aufgaben entzogen. Wir müssen dies den einseitigen Eiferern für die Gothik stets vor Augen halten, damit sie nicht vergessen, dass jedes glänzende Licht auch seinen tiefen Schatten hat.

In Florenz hat man seit Jahren mit rühmlichem Eifer viele später übertünchte Wandgemälde jener Epoche wieder an's Licht gezogen, und von Zeit zu Zeit kommen dadurch neue bedeutende Werke zum Vorscheine. So hatte man kürzlich auch in S. Maria del Carmine, wo die herrlichen Fresken Masaccio's so glorreich die Epoche des XV. Jahrhunderts einleiten, einen Cyklus von Wandmalereien aus dem XIV. Jahrhunderte aufgedeckt, und da über dieselben meines Wissens noch nicht öffentlich berichtet worden ist, so gebe ich einige Nachrichten nach meinen Notizen.

Wie die meisten Florentiner Kirchen, hat auch S. Maria del Carmine eine stattlich angelegte Sacristei mit einer besonderen Capelle. In letzterer sind die Wandgemälde aufgedeckt worden. Sie behandeln das Leben der heil. Cäcilia. Oben links sieht man das Hochzeitsfest der Heiligen mit Valerian. Der heidnische Bräutigam wird von seiner christlichen Verlobten in einem Zweigespräch bekehrt. Er kommt zu Urban, dem römischen Bischofe, und bittet um die Aufnahme in die Christengemeinde. Valerian wird getauft. Ein Engel bringt der Heiligen und ihrem Verlobten Kreuze von weissen Rosen oder Lilien. Valerian's Bruder Tiburtius wird ebenfalls bekehrt und getauft. Beide begraben die Todten und theilen Almosen aus. Sie werden vor den Proconsul und von da zum Tode geführt, bekehren aber den Anführer der Wache Maximus. Dann folgt ihre Enthauptung, wobei auf kleineren Nebendarstellungen die Heilige Beide zur Standhaftigkeit ermuthigt. Weiterhin sieht man Cäcilia Almosen austheilen, öffentlich predigen und viel Volk bekehren, dass es sich taufen lässt. Nun fehlen die beiden Bilder, welche ohne Zweifel die Heilige vor dem Proconsul, und den vergeblichen Versuch, sie im heissen Bade zu ersticken, darstellten. Dann kommt ihr Martertod; man sieht sie, von vielem Volke umgeben, mit halb durchschnittenem Halse ruhig dastehen, nachdem der Henker dreimal vergeblich den Todesstreich geführt. Den Beschluss macht ihr Begräbniss und die feierliche Einweihung einer Kirche oder eines Altars.

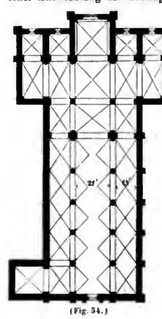
Die Darstellungen haben das Gepräge der Giotto'schen Schule und stehen an Auffassung und Behandlung den zahlreichen Werken gleich, welche in Florenz überall die Wände der Kirchen und Capellen bedecken. Welchem der Schüler man sie zuschreiben soll, dürfte schwer zu sagen sein, da in keiner Schule die Individuen sich so wenig mit Bestimmtheit aus dem allgemeinen Charakter der Schule scheiden lassen wie bei den Giottisten. Sie haben dieselbe Art der Anordnung, der architektonischen Einrahmung, dieselben langen, edel gewendeten Gestalten, dieselbe, wenn auch mitunter etwas leere Anmuth der Haltung und Bewegung, denselben lichten, klaren, milden Farbenton wie die meisten übrigen derartigen Bilder und möchten am ersten einem der Gaddi zuzusprechen sein.

Aus den übrigen Städten Toscana's, die wiederum jede in ihrer Art reich an Monumenten mittelalterlicher Kunst ist, gebe ich noch Einiges von dem, was mir besonders bemerkenswerth schien.

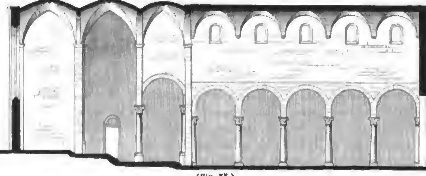
Prato.

Prato besitzt in seinem Dom ein sowohl durch seine Architectur als durch bedeutende Kunstwerke der Malerei und der Plastik interessantes Bauwerk. Der Grundplan (Fig. 54) zeigt eine kleine, ursprünglich flachgedeckte

Säulenbasilica, welche ehemals nur aus fünf Arcaden, einem anstossenden kleinen Querschiff und vermuthlich einer Chorapsis bestand. Im XIV. Jahrhundert erhielt der Bau durch Giovanni Pisano eine Erweiterung nach Osten hin, und empfing ein ausgedehntes Querschiff und einen quadratischen Chor mit einer kleinen Seitencapelle in einer Entwicklung des Grundplanes, die namentlich durch die Ordenskirchen der Franciscaner und Dominicaner sich allgemein verbreitet hatte.



(Fig. 54.)

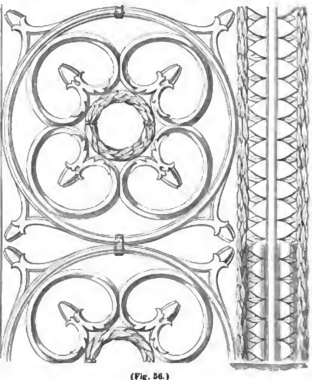


(Fig. 55.)

Die alten Theile bekunden in mancher Hinsicht eine eigenthümliche Auffassung der Basilikenform. Zunächst erkennt man aus den stämmigen, kurzen Säulen (die hier wie in SS. Apostoli und S. Miniato zu Florenz aus vielen Schichten kleinen dunklen Marmors gebildet sind), aus den weiten Abständen und der beträchtlichen Überhöhung des Bogens eine Tendenz, die der strengeren Tradition eine lebendigere Bewegung zu verleihen sucht (vgl. den Längendurchschnitt Fig. 55). Auch die Capitäle weisen zwar noch auf die korinthische Form zurück, haben jedoch ein besonders gedrücktes, mehr mittelalterliches Verhältniss. Ihr Deckgesims besteht aus dem antiken Wellenprofil und einer Platte. Dagegen zeigen die Basen ähnlich wie in der Apostelkirche zu Florenz ein feines, zierliches, attisches Profil. Die Oberwände bestehen aus abwechselnden weissen und dunkelgrünen Marmorschichten. Das Langhaus ist in allen drei Schiffen auf Consolen in späterer Zeit eingewölbt worden, war aber ursprünglich ohne Zweifel durchweg flach gedeckt.

Die am nördlichen Seitenschiffe gleich beim Eingang angebaute Capella della Cintola ist als das besondere Heiligthum der Kirche vorzüglich reich ausgestattet, namentlich mit den schönen Wandgemälden von Angelo Gaddi an Wänden und Gewölben ganz bedeckt. Ausserdem hat die Capelle eines der prächtigsten Bronzegitter der Renaissance, von der Hand des Bruders Donatello's, des Simone.

Ich gebe ein Stück davon, weil es von hohem Interesse ist zu sehen, wie die Frührenaissance auch an solchen Werken an die Grundelemente mittelalterlicher Composition anzuknüpfen suchte (Fig. 56). Die geometrische Constructionsweise in gothischer Kunst klingt in den Kreisfiguren, in ihren Vierpässen, in der Ausfüllung der Randfelder nach. Aber statt der abstract mathematischen Form ist Alles in ein natürlich vegetatives Leben umgebildet, in der Mitte der zierliche Lorbeerkranz, dann in den Füllgliedern die in Knospen aufblühenden, von Kelchblättchen umhüllten Endpunkte, endlich werden sogar die



(Fig. 56.)

einzelnen Systeme durch ein nachgeahmtes Riemchen mit Schnallen einander verbunden. Selbst der absolute Rigorismus wird gegen eine so liebenswürdige Umgestaltung schwerlich etwas einzuwenden haben. Ein Vergleich mit dem Gitter von Or San Michele (Fig. 52) ist besonders lehrreich.

(Fortsetzung folgt.)

Die Marien-Capelle zu Donnersmark in Ungarn.

Aufgenommen und beschrieben von Wenzel Merklas.

(Mit einer Tafel.)

Der Zipser Marktflecken Donnersmark bietet gegenwärtig ausser seinen kirchlichen Gebäuden nichts Merkwürdiges [1]). Die dem heil. Ladislaus gewidmete Pfarrkirche liegt auf einer isolirten Anhöhe, und ist ein schlichter Bau, der wahrscheinlich, wenigstens zum Theil noch aus dem XIII. Jahrhunderte, der Gründungszeit der Pfarrei, herrührt [2]). Das Presbyterium bildet ein Quadrat mit einem einfachen, zwischen dicke Wulstrippen eingespannten Kreuzgewölbe, und wird mittelst eines niedrigen, schweren Spitzbogens vom Langhause getrennt, das bedeutend breiter, einschiffig und mit einer flachen Decke versehen ist. Das Langhaus hat blos auf der Südseite ein spitzbogiges Fenster, welches ehedem durch ein rundes Säulchen, wie der noch erhaltene Säulenfuss andeutet, abgetheilt und mit Masswerk verziert war; die zwei spitzbogigen Fenster des Presbyteriums sind verhältnissmässig klein, ohne Theilung und Masswerk. Der massive Thurm der Westseite scheint in seinem gewaltigen, nun baufälligen Mauerwerke noch dem ursprünglichen Baue anzugehören, ist aber von aussen modernisirt und mit einem barocken Zwiebeldache versehen. An den Friedhof der Kirche grenzt das Kloster der PP. Minoriten, ein festes, nicht ungefälliges Gebäude aus dem XVII. Jahrhunderte.

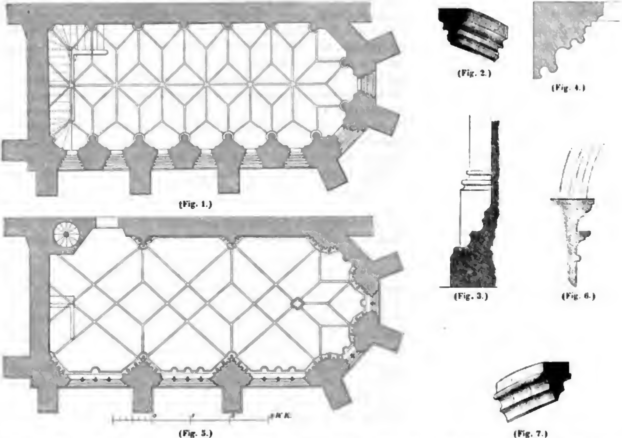
Ein schätzbares Denkmal besitzt Donnersmark an seiner Maria-Himmelfahrts-Capelle, welche schon in der Ferne durch ihre auffallend schöne Formen den Blick des Reisenden auf sich zieht, und ohne Zweifel zu den zierlichsten Werken gothischen Styls in Ungarn gehört.

Die Capelle stösst unmittelbar an die Pfarrkirche, so dass die Südwand der letzteren beiden gemeinschaftlich ist, und hat die in der Zeit des gothischen Styls seltene Anlage einer Doppelcapelle mit zwei über einander angeordneten Räumen. Der Bau bildet im Grundrisse ein einfaches Schiff mit dreiseitigem Chorschlusse (Fig. 1). Die Unterkirche (im Lichten 40' lang, 16' 3" breit) ist in das abschüssige Terrain des Kirchhofes bis an die Fenster eingesenkt. Das aus Rauten und Quadraten zusammengesetzte Netzgewölbe erhebt sich im Scheitel nur etwa 12' hoch über den Fussboden; die durchgehends gleichgebildeten, in Birnform fein profilirten Rippen (Fig. 2) ragen aus den Gewölbefeldern nur mässig hervor, und reichen bis 4' 5" über dem Boden. Durch die Mitte des Gewölbes ist eine der Längenaxe der Kirche parallel laufende Rippe zur Vermehrung seiner Tragkraft gezogen. Das Gewölbe wird von schwachen Rundpfeilern ($8^1/_2$" im Durchmesser) getragen, welche auf einem ebenfalls runden, 1' hohen Sockel mit feinen Blättchen und umgekehrtem Karnies ruhen, und mit etwa einem Viertel der Dicke in die Hinterwand eingelassen sind (Taf. V, Fig. 1 und Holzschnitt Fig. 3). Die Kämpfer fehlen, da solche bei der geringen Höhe des Schaftes überflüssig waren; die dicht zusammen gedrängten Rippen lösen sich ohne Vermittelung aus dem Pfeilerstamme. Auch erscheinen diese Pfeiler nur an der nördlichen Kirchenwand als selbstständige Bauglieder; an der südlichen und im Chorschlusse sind sie vielmehr als die vorspringenden äussersten Glieder der zwischen ihnen angebrachten Fensternischen zu betrachten, indem die Laibungen der letzteren beinahe durchgängig an die Rundung derselben stossen (Fig. 4). Die Fenster sind verhältnissmässig hoch (6' über dem Boden) gestellt, 1' 6" breit, 5' 2" hoch und oben rechtwinkelig abgeschlossen. An der Westwand führt eine 3' 6" breite Treppe in die obere Kirche. Die Anlage dieses 40' langen, 20' im Lichten breiten Geschosses weicht von dem unteren in soferne ab, dass die Gewölbejoche desselben immer je zwei des letzteren zusammenfassen (Fig. 5). Das Schiff zählt zwei ganze Pfeilerpaare nebst einem halbirten an der westlichen Stirnwand und den vier Pfeilern, welche den Chorschluss bilden. Die Grundform der 4' dicken Pfeiler nähert sich im Innern der Kirche einem nach der Diagonale zerschnittenen Quadrate (Taf. V, Fig. 2). Sie ruhen auf einem niedrigen, ebenfalls quadratischen Sockel mit aufgesetzter, schön geformter Gliederung; die nach innen gekehrte Spitze wird von einem Halbkreise maskirt, im Chorschlusse stumpfwinkelig gebrochen. Die Gliederung besteht aus drei runden Diensten, welche als Gewölbeträger fungiren, und an den Seiten derselben aus je zwei birnförmig profilirten Stäben; zur Verbindung dieser vorspringenden Glieder dienen Hohlkehlen und schmale Bänder. Das Pfeilerprofil scheint im Ganzen gar zu fein gehalten, es fehlt ihm an klar motivirter kräftiger Entwicke-

[1]) Donnersmark (Donnerslagmark, Quintoforum, Villa Sti. Ladislai, Csütörtökhély, Ctortek) kommt schon unter den sächsischen Orten vor, deren Gerechtsame Kaiser Karl I. in einer Urkunde vom J. 1328 bestätigte. (Wagneri Analecta. Bd. I, S. 196.) Die Kirche wurde 1433 von Johann Jiskra von Brandeis, dem bekannten Vertheidiger der Thronrechte des Königs Ladislaus Posthumus, zu einem festen Castelle umgeschaffen. Von Donnersmark führt die jetzt gräfliche, noch in zwei Zweigen fortblühende, in Kärnthen und Preussisch-Schlesien begüterte Familie der Grafen von Donnersmark ihren Namen, deren Ahnherr Peter, aus dem mächtigen im 17. Jahrhunderte ausgestorbenen Geschlecht der Thurzone, den erwähnten Namen angenommen hat. Die Grafen Thurzo waren in der Zips und im übrigen Ungarn reich begütert, und hatten ihre Familiengruft in der Leutschauer Stadtkirche.

[2]) Nach einer Notiz des Zipser Diöcesan-Schematismus bestand die Pfarrei Donnersmark schon im Jahre 1245. Die Kirche kam nach der Verbreitung der Reformation in der Zips in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in protestantische Hände, wurde erst während der Gegenreformation unter Kaiser Leopold I. dem katholischen Cultus wiedergegeben, und steht unter dem Patronate der gräflich Csáky'schen Familie. Das Minoritenkloster, welches die Ortsseelsorge versieht, wurde 1668 vom Grafen Franz Csáky gestiftet.

lung; die Ursache derselben mag darin zu suchen sein, dass die Pfeilergliederung mit jener der Fensterlaibung zusammenfliesst, bei welcher letzteren man starke Glieder vermeiden wollte und eine derselben analoge Bildung auch für den Pfeilerkörper wählte. Die Dienste und Stäbe ruhen auf besonderen, theils polygonen, theils der Stabform nachgebildeten Basen, welche in das Profil des grossen Pfeilersockels einschneiden. Den Pfeilern des Chorschlusses fehlen die zu beiden Seiten des mittleren befindlichen Dienste, da blos jener für das Gewölbe nöthig war; ebenso erscheinen die nördlichen Pfeiler schwächer, weil ihnen alle jene Glieder abgehen, welche an den südlichen bereits den Fenstern angehören. In der Höhe der Fensterbank sind die zwei Seitendienste von leeren Figurennischen mit polygonen, ausgeschweiften Consolen und zierlichen Baldachinen unterbrochen; im Chorschlusse sind diese Nischen an dem mittleren Dienste angebracht. Die Gewölbedienste übergehen an ihrem oberen Ende in doppelte kelchförmige Capitäle ohne Blätterschmuck (Fig. 6); die Deckplatten der unteren sind kreisrund, jene der oberen achteckig mit concaven Umrisslinien. Die Rippen des 42' über dem Fussboden hohen Netzgewölbes haben ein zartes, aus Kehlen und Rundstäbchen zusammengesetztes Profil (Fig. 7); das Netz ist einfach, dem unteren ähnlich, und fügt sich im Chorschlusse zu einem halben Sterne, in dessen Schlussstein ein wahrscheinlich von Eisen gegossenes zierliches Wappenschild eingesetzt ist [1]). Die Capelle hat fünf Fenster, drei auf der südlichen Seite, zwei schmälere im Chorschlusse. Sie beginnen schon mit ihrem Kaffgesimse 10' über dem Boden, und nehmen den ganzen Raum zwischen den Pfeilern ein; daher sind die Dimensionen besonders der drei Südfenster sehr bedeutend (7' Breite, ungefähr 28' Höhe) und offenbar für farbigen Glasverschluss bestimmt [2]). Die letzteren sind mittelst drei gleich starken Pfosten untergetheilt, jene im Polygon blos mit einem Pfosten; das Masswerk, theilweise ausgebrochen, ist reich, jedoch mitunter gekünstelt und willkürlich in einigen vielleicht später ergänzten Partien ohne Nasen, was der Zeichnung ein trockenes Aussehen gibt. Das Kaffgesimse greift in die Gliederung der Pfeiler ein; die übrig bleibenden unteren Mauerflächen werden von Säulchen, kräftig profilirten Leisten, Bögen und Fialchen belebt, welche, in ihrer Vertheilung mit den Fensterpfosten correspondirend, die Architectur der Fenster bis an den Boden fortsetzen,



(Fig. 1.) (Fig. 2.) (Fig. 3.) (Fig. 4.) (Fig. 5.) (Fig. 6.) (Fig. 7.)

[1]) Ähnliche eiserne Wappenschilde finden sich auch an den Gewölbeschlusssteinen der Zipser Kathedrale und in der südlichen Empore der Leutschauer Stadtkirche.

[2]) Von Glasmalereien ist jedoch keine Spur; in einigen Feldern des Fenstermasswerkes sind Köpfe von weissem Glase mit Blei contourirt angebracht.

und die Mauern nur als einen leichten Verschluss erscheinen lassen. Das letzte westliche Mauerfeld wird blos durch eine Mittelsäule mit Spitzbogen abgetheilt, und enthält ein kleines Fenster in Kreisform mit Vierpass. Die geräumige Empore im Westen reicht bis zum zweiten Pfeilerpaare, und ruht auf zwei, ohne Stütze hängenden geschweiften Spitzbogen, deren gemeinschaftliche untere Spitze in unschöner Weise abgerundet ist; in dem dreieckigen Mittelfelde befindet sich eine zierliche Nische mit einer neueren, mageren Heiligenstatue. Die nördliche Wand ist mit Ausnahme der angelehnten Pfeiler und des der Pfarrkirche angehörenden Fensters kahl, und wird ausserdem nur noch von einer in letztere führenden Thür unterbrochen. Diese dürfte von Anfang her, obgleich ihre gegenwärtige Gestalt nicht in die Gründungszeit der Capelle hinaufreicht, der einzige Eingang in die Capelle gewesen sein, da der unterirdische, aus dem Kloster in die Unterkirche führende Gang ohne Zweifel erst nach Erbauung des Klosters eingerichtet wurde.

Das Äussere der Capelle folgt in der horizontalen und verticalen Anordnung der Disposition des Inneren. (Taf. V. Fig. 3.) Jedem Pfeiler des Obergeschosses entspricht ein 2' 11" breiter, und 3' 4' aus der Mauer vorspringender Strebepfeiler; ein solcher ist auch an der westlichen Stirnwand der Südecke vorgesetzt. Die unterste, der Unterkirche entsprechende Abtheilung tritt rings herum um einige Zoll hervor; wo sich der Boden an der Ostseite am tiefsten senkt, sind noch hart über der Erde Ansätze eines flachen Anlaufes bemerkbar, welche in die Verstärkung der Grundfesten übergehen. Die nächstfolgende, der Oberkirche angehörende, ganz schmucklose Abtheilung ruht auf einem gewöhnlichen Fussgesimse (Hohlkehle zwischen zwei schrägen Blättchen), das sich wie das ähnlich gebildete mit einem Wasserschlage versehene Kaffgesimse um die Wände und Pfeiler legt. Hierauf folgt der reich ausgestattete Obertheil des Baues. Der Körper des Strebepfeilers schrägt sich nun zu einem übers Eck gesetzten Rechtecke ab; der dadurch im Grundrisse gewonnene Raum wird von halben Fialen ausgefüllt, die sich mit ihren Spitzen an die Abschrägung schmiegen. Über den Kreuzblumen derselben ist diese Pfeilerabtheilung mit einem feinen horizontalen Gesimse abgeschlossen, der noch ein mit flachen Nischen gezierter Aufsatz beigefügt ist; dieser bildet zugleich den Boden einer grossen, in die Pfeilermasse flach ausgehöhlten Nische. Der grosse Baldachin derselben ist ebenfalls ein schräg gestelltes Rechteck, besteht aus zwei zierlichen Bogen zwischen Fialen an den Ecken und einem hohen pyramidalen Dache, das sich an den abermals im Dreiecke zurücktretenden Pfeiler schliesst. An den Seiten des letzteren wird diese Abtheilung in gleicher Linie mit der Verdachung durch ein schön geformtes, auf Stäben ruhendes Masswerk bezeichnet. In einiger Höhe über der grossen Kreuzblume des grossen Baldachins zieht sich ein Kranz von Bögen und Fialchen um den Pfeiler, über welchem nur noch an der Vorderseite Reste von Dachpyramiden vorhanden sind, da die Pfeiler hier abbrechen; doch lässt sich aus der sichtbaren Anordnung schliessen, dass die Pfeiler über dem einfachen Dachgesimse mit einer starken Fiale bekrönt waren. Die Seiten und Ecken der Pfeiler sind vom Kaffgesimse an mit feinen Leisten, Säulchen und Bögen, die Kanten der Riesen mit Krabben reich besetzt; die Fialen haben durchgehends spitzbogige Giebel mit kleinen dem Körper anliegenden Knospen an den Spitzen. Die Fenster sind mit derselben Profilirung wie im Inneren der Capelle ausgestattet: jene der unteren Kirche paarweise zwischen die Pfeiler vertheilt (im Chorschlusse jedoch einzeln), im Spitzbogen geschlossen, mit kräftiger, zierlich profilirter Laibung. Die Westwand der Capelle ist mit Ausnahme des den übrigen gleich behandelten Strebepfeilers glatt, nur an der Spitze des hohen Giebels mit einer kolossalen steinernen Kreuzblume versehen.

Es fehlt zwar an Nachrichten über die ursprüngliche Bestimmung unserer Capelle; doch lässt sich schon aus der Beschaffenheit des Terrains die Anordnung derselben als einer Doppelcapelle genügend erklären. Die Pfarrkirche liegt auf dem Scheitel des nach Osten stark abgedachten Hügels; ihr Boden ist daher nach dieser Seite hin über den vorliegenden Abhang bedeutend erhoben. Bei der Anlage der Capelle auf dieser Seite wollte man ihren Boden mit jenem der Kirche in gleichem Niveau halten, wodurch der auffallende Höhenunterschied von mehr als 8' zwischen dem Obergeschosse und dem anstossenden Hügelabhange entstand, den man, statt ihn mit Schutt auszufüllen, zur Anlage der Unterkirche benützte. Dass selbe aber ungeachtet des Mangels eines selbstständigen Einganges von aussen nie zu einer Begräbnissstätte bestimmt gewesen, geht schon aus der Zahl der Fenster, welche ein für den Gottesdienst hinreichendes Licht spenden, so wie aus der Lage und Beschaffenheit der dahinführenden Stiege hervor, da diese von gewöhnlichen Grufteingängen durchaus verschieden und zum täglichen Gebrauche eingerichtet ist[1]). Übrigens zeigt die gesammte Disposition dieser Capelle von einer grossen Einsicht und Gewandtheit des Meisters. Um den verfügbaren Raum bei seinen gedrückten Höhenverhältnissen frei und hell zu gestalten, und dabei die Rücksicht auf die für den Bestand der Oberkirche nothwendige Solidität zu wahren, bildete er die Schildbogen möglichst hoch und spitzig, um die Fenster nicht zu verdecken, das Gewölbe selbst aber in einem beträchtlich stumpfen Bogen, so dass ungeachtet der ziemlich tief gehenden Rippen dennoch der Raum nicht sehr beengt wird. Die Stärke der Gewölbe

[1]) Der Eingang zur Gruft befindet sich in den als Begräbnissort speciell gestifteten Kirchen gewöhnlich vor dem Hochaltare oder in der Mitte, und wird mit einem in den Fussboden versenkten Steine dicht verschlossen. In unserer Capelle ist dagegen die an der Westwand in die Unterkirche führende Stiege gar nicht für eine derartige Schliessung vorgerichtet, sondern oben wie auch unten mit einer steinernen Brustwehre versehen.

suchte er durch Vervielfältigung der Pfeilerstützen und ein dichtes Gerippe zu erhöhen; der Bau erscheint also als eine solide, wohlgefügte Masse, und contrastirt trefflich mit dem überraschenden Eindrucke der oberen Kirche, bei deren Anordnung den Meister das Streben nach eleganter Leichtigkeit ausschliessend geleitet zu haben scheint. Die Verhältnisse der Oberkirche sind im Ganzen und Einzelnen in hohem Grade gelungen, die Pfeiler überaus schlank, da sie die nöthige, aber im Innern unsichtbare Stütze an den äusseren Strebepfeilern haben, und frei von aller unplastischen, todten Mauermasse emporstreben; die Gewölbe schwingen sich bei der Feinheit des Rippenwerkes leicht von einem Stützpunkte zum anderen; die Capelle gleicht dem oberen Mittelschiffe eines gothischen Domes mit seinem luftigen Pfeilersysteme, den grossen Fenstern und Triforien, und es ist nur zu bedauern, dass der Werkmeister durch die Localität gehindert war, seine nicht alltägliche Kunst auch auf der Nordseite in gleichem Masse zu bethätigen.

Ein bei Weitem noch anziehenderes Bild gibt die äussere Ausstattung des Baues; um so mehr, da er nur seine Prachtseite dem Blicke zukehrt, und hier die schönen Verhältnisse, die treffliche technische Ausführung und der warme Ton des von der Zeit gefärbten Steines zusammenwirken. Die zierlichen Proportionen werden von keinen unpassenden Zuthaten gestört; namentlich halten sich die Strebepfeiler im schönsten Ebenmasse zu den von ihnen gestützten Bautheilen: in der Vertheilung des decorativen Beiwerkes zeigt sich das sichtliche Streben nach wirksamen Contrasten zwischen einfachen Mauerflächen und belebender Decoration; diese selbst ist weder ärmlich noch willkürlich üppig, sondern mit der Construction im wesentlichen Zusammenhange; meisterhaft ist in dieser Beziehung die Entwickelung der Strebepfeiler in ihrer innigen Vereinigung mit den zur Deckung der hervorwachsenden einzelnen Glieder gebrauchten ornamentalen Elementen zu nennen.

Nicht minder verdienstlich ist die seltene Reinheit und Präcision in Bearbeitung des Materials, von dem einfachen glatten Quadersteine bis zu den kaum zolldicken Fialchen und Bögen. Die Werkstücke sind sehr sauber gefügt, und in den schwierigsten decorativen Partien so gleichförmig und passend bearbeitet, dass der ganze Bau wie aus einem Blocke herausgemeisselt scheint, und sich die Vermuthung aufdrängt, derselbe sei im Rohen aufgeführt, und erst nach der Vollendung mit äusserster Strenge übergangen worden. Die Arbeit bekundet die Hände einer tüchtig ausgebildeten Steinmetzschule, welche im Auftrage eines liberalen Bauherrn keine Mühe scheute, das Werk zur höchsten Vollkommenheit zu bringen.

Nach dem eben Gesagten haben wir an der Capelle ein Architecturwerk vor uns, das den edleren des gothischen Styls würdig zur Seite steht, und nur in einigen untergeordneten Theilen an die spätere Verflachung und Ausartung derselben erinnert. Dahin rechnen wir die schwächliche Profilirung der grossen Pfeiler, die gekünstelte, ausgeschweifte Bildung der Säulchencapitäle und Sockel, einiges Masswerk der Fenster, die weichlichen Formen der Knospen und Kreuzblumen, deren Bildung von der energischen Naturnachahmung der älteren Weise absieht, und ein mehr conventionelles Gepräge annimmt [1], endlich die Empore, welche jedoch, nach der Form und Profilirung der Bogen zu urtheilen, vielleicht einem andern Meister und einer späteren Zeit angehört [2].

Zu welcher Zeit und durch wessen Stiftung die Capelle entstanden, wer der in jeder Beziehung achtenswerthe Architekt gewesen, ist bei dem Schweigen aller Quellen nicht zu ermitteln. Nach einer bereits erlöschenden Sage soll Isabella, Gemahlin des Gegenkönigs Johann Zápolya, die Capelle gestiftet haben, was aber sehr unwahrscheinlich ist, da zu ihrer Zeit, um das Jahr 1540, der gothische Styl bereits der Renaissance gewichen, mindestens an einen so gediegenen Gebrauch desselben nicht mehr zu denken war. Vielleicht hat die Tradition, nur oberflächlich an die Zápolya'sche Familie anknüpfend, sich einer Namensverwechslung mit Hedwig, Gemahlin des Stephan Zápolya, Vaters des Johann, schuldig gemacht, welche eine eifrige Wohlthäterin der der Zipser Kathedrale angefügten Frohnleichnams-Capelle war, und diese mit unserer Kirche in unzweifelhafter stylistischer und technischer Verwandtschaft steht. Da die Frohnleichnamscapelle erweislich gegen das Ende des XV. Jahrhunderts erbaut wurde [3], so wird nicht gefehlt sein, wenn wir die Entstehung der Donnersmarker Capelle

[1]) Die Krabben- und Kreuzblumen haben rundliche Umrisse, wenig kenntliche oder gar keine Blattrippen; sie ähneln in ihrer Structur den mit dickem Kreidegrund überzogenen vergoldeten Ornamenten der Flügelaltäre aus dem XV. und XVI. Jahrhunderte. Eine Ausnahme hiervon machen die schönen, sehr scharf und plastisch modellirten Bogenkrabben und Kreuzblumen der Wandarcaden im Innern der Oberkirche.

[2]) Die Empore war schon bei der Anlage berücksichtigt, da das letzte südliche Fenster schon während des Baues zugemauert wurde; eine spätere Errichtung derselben ist jedoch dadurch nicht ausgeschlossen.

[3]) Dotationsurkunde der Frohnleichnamscapelle, ausgestellt von Hedwig, Herzogin von Teschen, und Witwe des Grafen Zápolya, in Gemeinschaft mit ihren Söhnen Johann und Georg. Wagneri Analecta, Bd. I. S. 359. — „Hinc est, quod nos solicita mente, atque cura, et diligentia nostris, quibus a toto tempore obitus praefati quondam D. Stephani Comitis, et Palatini D. scilicet et mariti nostri Hedvigis, clarissimi genitoris nostri, puta Joannis, et Georgii Felicis memoriae, de quorum utrorumque Conjugum felici propagatione, Divina volente Clementia, ad hanc lucem editi sumus, juxta modulum nostrarum virium vehementer incubuimus, ut pium votum et desiderium ipsius quondam D. Stephani Comitis, et Palatini; tum etiam spectabilis, et Magnifici quondam Emerici — Zapolya consimiliter Comitis, et Palatini, Judicisque Cumanorum, Fratris scilicet ejusdem quondam D. Stephani Majoris natu effectui mancipare, Capellamque Sanctissimi Corporis Christi, se ipsum nobis in edulium, refectionemque, spiritualem offerentis, ad latus Ecclesiae Collegiatae B. Martini de Scepus opera, et impensis dicti quondam D. Stephani Comitis, et Palatini laude dignis aedificiis de novo constructam — de bonis haereditatibus nostris — dondonare etc. . . Die Urkunde ist datirt „feria IV. proxima post festum Epiphaniarum Domini Anno MDX. Stephan Zápolya starb nach Inhalt seines in der Capelle befindlichen Grabsteines im Jahre 1499.

in eben diese Zeit oder in die ersten Jahre des folgenden Jahrhunderts verlegen [1]). Beide bilden eine von den gleichzeitigen Werken der Zips deutlich verschiedene Baugruppe, welcher vielleicht nur die alte Orgelempore der Leutschauer Stadtkirche nahe kommt; möglich daher, ja wahrscheinlich, dass der Erbauer beider Capellen eine und dieselbe Person, und zwar ein fremder, von dem reichen Zápolya'schen Hause berufener Künstler gewesen, welcher nicht nur den trefflichen Entwurf zu liefern, sondern auch nach damaliger Sitte in gleich vorzüglicher Weise auszuführen befähigt gewesen ist.

Über die weiteren Schicksale der Capelle ist nichts bekannt; es geschieht ihrer nur noch in einer vom Grafen Franz Csáky aus Anlass der im Jahre 1668 geschehenen Stiftung des Donnersmarker Minoritenconventes ausgefertigten Urkunde eine Erwähnung, dass nämlich dieser Convent auch das Rectorat der Maria-Himmelfahrts-Capelle zu übernehmen habe, und hierfür den Zehent von dem sogenannten *campus aureus*, in dessen Genusse sich bis dahin der Pfarrer des benachbarten Lettensdorf als Rector der benannten Capelle befunden, beziehen werde; die Übergabe dieses Zehents an das Kloster kam jedoch nicht zu Stande. So steht nun das herrliche Denkmal der frommen Vorzeit als eine verlassene Waise da, unbeachtet, allen Unbilden der Zeit und dem unvermeidlichen Verfalle preisgegeben. Denn so sorgfältig auch das Baumaterial gewählt wurde [1]), konnte es doch nicht vermieden werden, dass bei der ungleichen, anfänglich nicht erkennbaren Beschaffenheit desselben, und seiner Neigung schieferartig zu zerfallen, an manchen Stellen, besonders den zarten Steinmetzarbeiten ganze Partien bis zur Unkenntlichkeit verwitterten; ebenso ist der Mörtel in den Quaderfugen vom Regen theilweise weggewaschen, und der Zusammenhang des Mauerwerkes hin und wieder durch bedeutende Sprünge gelöst. Es ist daher nur zu wünschen, dass sich fromme Wohlthäter des schutzlosen Gotteshauses annehmen, und diese in ihrer Art einzige Zierde der Zips durch Widmung der an sich nicht sehr bedeutenden Herstellungskosten zur Ehre Gottes und des Vaterlandes für die künftigen Zeiten erhalten.

Von der ursprünglichen inneren Einrichtung der Capelle hat sich ausser einem stark verblichenen Bilde auf dem Altare der Oberkirche nichts erhalten. Dasselbe ist beiläufig 3' hoch und breit und enthält den Tod der heil. Jungfrau, eine sehr fleissige, miniaturähnliche Arbeit in gutem altdeutschen Style, ungefähr aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts.

[1]) Das Wappen am Schlusssteine des Chorgewölbes der Donnersmarker oberen Capelle, ein gekrönter Löwe mit doppeltem Schweife, soll dem Gorg Zápolya, dem Sohne Stephans, angehören.

[1]) Odoriner Karpathensandstein, der vorzüglichste der ganzen Umgegend.

Archäologische Notizen.

Zur Berichtigung über die Synagoge zu Alexandrien [2]).

Das Novemberheft 1859 der Mittheilungen der k. k. Central-Commission bringt einen berichtigenden Nachtrag zu Kreuser's Aufsatz im Aprilhefte desselben Jahres: „über den Ursprung der Basilica". Diese Berichtigung ist dem Prutz'schen Museum entnommen, wo W. Weingärtner gegen Kreuser's Darlegung mit besonderer Bezugnahme auf zwei Talmudstellen über die grosse Synagoge zu Alexandrien auftritt. Diese Stellen werden von W. Weingärtner theils als fehlerhaft übersetzt, theils als ungenau citirt bezeichnet, wobei sich Weingärtner auf den Gelehrten Dr. Stern beruft. Nun habe ich im 5. Heft des II. Bandes der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst S. 223 in einer Note die nämlichen Stellen fast in derselben Übersetzung wie Kreuser gegeben und dazu ausdrücklich bemerkt, ich gebe dieselben genau so, wie sie mir von Herrn Professor Haneberg in wohlwollender Güte mitgetheilt worden. Es kann demgemäss kein Zweifel obwalten, wer diese von Weingärtner als falsch signalisirte Übersetzung ursprünglich hergestellt und zuletzt auch zu verantworten hat. So sehr ich das verspätete Erscheinen meines Aufsatzes auch beklage, da Herr Weingärtner in demselben die genaue Übertragung der bezüglichen Stellen gefunden und zugleich den Namen des Übersetzers erfahren haben würde, so ist meine Mittheilung doch geeignet, einige Unrichtigkeiten Kreuser's von vorne herein als von Haneberg nicht herrührend bezeichnen zu können. Dieser Gelehrte hat nämlich schon in seiner Geschichte der Offenbarung 1850 S. 428 ausdrücklich die Verschiedenheit des jüdischen Tempels im Gebiete Helipolis von der Synagoge zu Alexandrien geltend gemacht und mit der Kreuser'schen Verwechslung beider Gebäude folglich nichts zu schaffen. Eben so ist in meiner Übertragung der Talmudstelle „es waren darin doppelte Tritte etc." ein Fragezeichen beigesetzt, wodurch der Urheber dieser Übersetzung sein eigenes Bedenken über die Stelle in dieser Fassung deutlich bekundet hat. Endlich finden sich die Worte „diese Basilica", welche Kreuser schliesslich an den Text „wer hat sie zerstört etc." anreiht, in meiner Mittheilung nicht und stehen dafür die Worte „diese Synagoge" eingeklammert als Verdeutlichung, woraus kein Missverständniss folgen kann. Anders verhält sich die Sache bei folgenden Stellen, worin ich mit der Kreuser'schen Mittheilung übereinstimme. Hier fallen also die gerügten Fehler dem Urheber der Übersetzung zur Last, und um eben diesen Tadel von dem Namen Haneberg abzuwälzen, schreibe ich diese Berichtigung. Es handelt sich um die wissenschaftliche Ehre eines Anderen, dessen Name in diese Polemik verflochten wurde, indem ich die gefällige Mittheilung veröffentlicht habe. Es kommt mir somit zu, dafür nach Kräften einzutreten und ausführlicher von diesen Stellen zu sprechen, als es in jener Note des genannten Aufsatzes geschehen konnte. Ich mache hierbei von dem ganzen Material Gebrauch, das der genannte Gelehrte behufs wissenschaftlicher Verwerthung mir anzuvertrauen die Freundschaft hatte.

1. Weingärtner übersetzt nach Dr. Stern „Und eine Stoa innerhalb der anderen Stoa"; Haneberg „Und Halle der Halle gegenüber". Der Grund dieser Abweichung ist ein-

[2]) Vgl. IV. Jahrgang Nr. 4 und Nr. 11, 309.

fach, weil es hier darauf ankömmt, ob man liest „*lifeim*", d. h. innerhalb, oder „*lefanim*", d. h. gegenüber. Da Letzteres sich leichter als Ersteres vorstellen lässt, wurde die gegebene Lesart vorgezogen. Andere mögen die erstere Lesart bezeichnender finden — genug, hier wurde kein Bock geschossen.

II. Die Übersetzung „Es waren darin nach ägyptischer Art doppelte Tritte", wozu das Fragezeichen als Zweifel des Autors an der Klarheit der Übertragung beigesetzt ist, beruht auf der Conjectur, dass statt „*Kejozei*" d. h. wie die Ausziehenden, zu lesen sei „*Kejoze*". Zu einer Conjectur ist man aber gezwungen, wenn man nach der von Weingärtner beigebrachten Übersetzung „*peamim*" als „Schritte" fasst; denn wenn die aus Ägypten Ziehenden zu drei Millionen gerechnet werden, so hätten wir mit sechs Millionen Schritten eine Ausdehnung der Synagoge über ganz Afrika und Asien. Nimmt man aber auch nur zweimal 600.000 an, also 1,200.000 Schritte, so ergäbe sich eine Länge von ungefähr 600 Stunden! Das Unsinnige einer solchen Hyperbel zu vermeiden, wurde die beregte Conjectur gemacht. Doch dieselbe sei noch so unbegründet, da der Ausdruck „die aus Ägypten Ausziehenden" auch sonst im Talmud, namentlich bei Angaben über eine grosse, unberechenbare Volksmenge vorkömmt, und somit der gelehrte Urheber der Weingärtner'schen Übertragung vollkommen berechtigt war, darauf nicht weiter zu achten — so ist es andererseits ebenfalls nicht richtig, zu übersetzen „Schritte waren darin doppelt so viele als die Zahl der aus Ägypten Gezogenen". Es muss vielmehr *peamaim*, nicht aber *peamim* gelesen und dann übersetzt werden: „Es waren zweimal so viel darin, doppelt so viel als die aus Ägypten Gezogenen"[1]). Das heisst, die Synagoge fasste doppelt so viel Menschen, als die aus Ägypten Gezogenen waren. Diese Angabe bleibt immerhin eine Übertreibung, indem sich die Synagoge über das ganze Viertel der Juden Alexandria's angedehnt haben müsste, um eine solche Anzahl Menschen zu fassen, aber Übertreibungen hinsichtlich der Schätzung einer Volksmenge liegen überhaupt nahe und kommen im Talmud, wie dem gelehrten Urheber der Weingärtner'schen Übertragung am besten bekannt ist, auch sonst gerade in dieser Form vor. Die Wiederholung des Ausdrucks: zweimal so viel *(peamaim)* und doppelt so viel *(kiflaim)* hat etwas Störendes; daher fehlt der erste Ausdruck in einer Handschrift, was natürlich nicht anginge, wenn es dienen sollte, Schritte zu bezeichnen, sich aber leicht erklärt, wenn es verstärkendes Synonymum zu *kiflaim* ist. Damit ist einerseits die frühere Übersetzung wissenschaftlich gerechtfertigt und andererseits die genügende Erklärung dieser dunklen Stelle in einer neuen Übersetzung gegeben, welche mit Vermeidung jener Conjectur und deren Voraussetzung in der Bezeichnung „Schritte" bewerkstelligt ward.

Da ich aus diesen Stellen nichts weiter gefolgert und sie nur für anderweitige Forschung über dieses Thema angeführt habe, so ist in diesem Bezuge meine Aufgabe erledigt. Gleichwohl dürfte hier im Kurzen von meiner Seite dargelegt werden können, welches meine Ansicht über die von W. Weingärtner versuchte Lösung „Über den Ursprung des christlichen Kirchengebäudes" sei, da in dem nämlichen Aufsatze gegen Prof. Kreuser die Klage von der geringen Aufmerksamkeit ausgesprochen wird, die des Verfassers Untersuchung bisher gefunden. Ich gestehe, dass ich längst darüber mich ausgesprochen haben würde, wenn ich überhaupt mit Fertigung von Recensionen und Zeitungsartikeln mich beschäftigen würde. Zu einer ausführlichen Schrift aber mangelte mir durchaus die Zeit. Möge Herr Weingärtner in den folgenden unumwunden ausgesprochenen Sätzen wenigstens meinen guten Willen hinnehmen, seiner Forschung über einen Gegenstand, dessen Schwierigkeiten mir gewiss klar geworden, geziemende Rücksicht zu schenken. Wie Herr Weingärtner aus meinem Aufsatze in der genannten Zeitschrift ersehen haben wird, gehe ich ganz denselben Weg, die früheste Gestaltung des christlichen Kirchengebäudes ausfindig zu machen, welchen er einschlägt, und es gereicht mir zur Genugthuung, hierin ganz mit Herrn Weingärtner zu harmoniren. Allein hier erhebt sich dann die Frage: Was hält Herrn Weingärtner ab, von den basilikenähnlichen Sälen zu den wirklichen Hausbasiliken und von hier oder dort zum vollendeten Bau der christlichen Basilica weiter zu schreiten? Die von mir aufgeführten Stellen constatiren endlich, dass schon im Beginn des III. Jahrhunderts die christliche Basilica von der Hausbasilica der reichen Christen Roms und der Provinzen abgeleitet wurde. Allein auch ohne diese Beweismittel folgt aus Weingärtner's Prämissen ganz dasselbe Resultat. Da wir schon vom Jahre 252 eine vollkommene christliche Basilica und zwar ausdrücklich mit dieser Bezeichnung besitzen, so alterirt die, wenn auch zugegebene Umwandlung antiker Tempel unter Theodosius in christlichen Städten das bereits fertige Schema der Basilica nicht mehr [1]).

Ja auch mit Umgehung dieses Anachronismus besitzt die Hausbasilica nach Weingärtner's eigener Darstellung die der christlichen Basilica eigenthümlichen Elemente, sogar das so überflüssig betonte Atrium mit dem Brunnen nicht ausgenommen. Beginnt aber mit Constantin die Übertragung der Tempelformen auf das Kirchengebäude, so kann nur eine von dem Basilikenschema des Jahres 252 differirende Form daraus abgeleitet werden, nimmermehr aber die Basilica selbst. Kreuser hat darum nichts weniger als Recht, wenn er sagt, Weingärtner's Schrift hätte auch betitelt sein können: „Über den Ursprung der christlichen Basilica", denn diese hat mit dem Tempel nach Weingärtner's Darlegung selbst nichts mehr zu schaffen. Zeigen nun vielleicht die christlichen Basiliken Constantins oder doch seiner Nachfolger eine von der frühesten Form, die bekanntlich zu Orleansville entdeckt wurde, abweichende Grundgestalt? Gewiss nicht. Also hängt die christliche Basilica mit der Tempelform in nichts mehr zusammen und ist bereits ausgestaltet im Grundschema, bevor man hiebei an einen heidnischen Tempel denken kann. Aber dies ist noch nicht Alles. Wenn ich jetzt den Fall setze, der Hypäthraltempel habe das Vorbild für das Kirchengebäude qua Basilica gebildet, so stosse ich auf einen Widerspruch, der geradezu vernichtend erscheint. Das Charakteristische im Aufriss der christlichen Basilica besteht in der Überhöhung des Mittelschiffes über die Abseiten behufs einer Art von Beleuchtung, die dem Mittelschiffe von den Seiten zugeführt wird. Es werden dazu die Wände des Mittel-

[1]) Aus einer auf Wunsch des Dr. Weingärtner im Marzhefte der „Mittheilungen" (1860) veröffentlichten Berichtigung wird der Verfasser entnehmen, dass die Übersetzung des Wortes „Schritte" auf einem Versehen beruht, und mithin die bezogene Stelle in ähnlichem Sinne bereits richtiggestellt wurde. D. Red.

[1]) Zu meinem Aufsatze S. 219, Note 6 habe ich beizufügen, dass die Basilica Sicinini nur in der cit. Notitia, nicht aber in den Handschriften sich findet (Preller die Regionen der Stadt Rom S. 226). Die Gesta pontiff. Rom. hingegen kennen diesen Namen und Pertz erwähnt in seiner italienischen Reise 1824 ausdrücklich einer handschriftlichen Correctur bei diesem Worte, welcher zu Folge nicht sicinini, sondern „sicinii" zu lesen ist. Im Übrigen bleibt die Darlegung unverändert. Möge diese für fraglichen noch so dunklen Namen nicht unwichtige Bemerkung freundlichst berücksichtigt werden.

schiffes über die Dächer der Seitenschiffe emporgeführt und mit Lichtfenstern durchbrochen, so dass eine Beleuchtung des Mittelraumes von den Seiten her bewerkstelligt ist. Wie verhält es sich nun mit dem Hypäthraltempel, den Herr Weingärtner dazu herbeiruft? Nach Bötticher's massgebender Darlegung ist der Hypäthraltempel nur dadurch hypäthraler Tempel, dass er ein Hypäthrum bildet, dass nämlich das Licht für die Cella — entsprechend unserem Mittelschiffe — nur durch die Öffnung der Decke, also in senkrechter Richtung, einfällt. Sobald aber die Wände der Cella — des Mittelschiffes — über die Dächer des Umbaues emporgeführt und mit Lichtfenstern durchbrochen werden, hat der Hypäthraltempel aufgehört. So lauten Bötticher's eigene Worte.

Die Evidenz dieser Folgerung abzuläugnen, heisst eine contradictio in adjecto statuiren. Nun hat aber die christliche Basilica gerade diese den baulichen Begriff des Hypäthraltempels annullirende Anordnung — also schliessen sich beide Architecturformen gegenseitig aus, da jede auf einem structiven Princip beruht, welches das andere ausschliesst und unmöglich macht. Die Hypäthralanlagen bilden eine Gattung der Gebäude für sich, wie hinwieder die Bauten mit selbstständiger Seitenbeleuchtung in erwähnter Weise eine Gattung für sich statuiren. Die chrtisliche Basilica kann folglich nur mit Vernichtung des baulichen Principes der hypäthralischen Anlage aus dieser den Ursprung genommen haben, was eben so viel ist als eine neue Gattung herstellen, welche die andere eben ausschliesst.

Vom Hypäthraltempel kann folglich die christliche Basilica ihren Ursprung nicht genommen haben. Hingegen zeigt der basilikenartige oecus bei Vitruvius und die römische Profanbasilica diese zur Einführung des Seitenlichtes in den Mittelraum nothwendige Anwendung, welche an der christlichen Kirche so imponirend wirkt — also hat die christliche Anlage in der römischen ihren Ursprung. Herr Weingärtner constatirt diese Überhöhung des Mittelschiffes an der römischen Profanbasilica gleichfalls. Ich verweise hierüber auf Vitruv VI. 5. und Architectura Numismatica von Donaldson, London 1859, Taf. 69. Bötticher, Tektonik Nr. 10 und Hypäthraltempel, 1847, S. 75. Dankenswerth ist Weingärtner's S. 38 gegebene Ausführung nach Lepsius über die Analogie solcher Säle mit einer Art ägyptischer Tempel.

Nach all' dem ist völlig unstatthaft, die christliche Basilica vom Hypäthraltempel abzuleiten. Nach Weingärtner selbst bildet die christliche Basilica ein charakteristisch anderes Gebäude als der Hypäthraltempel [1]). Confundirt man aber die Gattungen, so habe ich nichts mehr zu sagen und Lessing hat eine Thorheit mit seinem Laokoon in die Welt gestellt.

Über Zweck und Benennung der Kirche nach Constantin's Bauwerken möge Cyrillus II. catech. XVIII. 11. berücksichtigt werden:

Ἐκκλησία δέ καλεῖται φερωνύμως διὰ τό πάντας ἐκκαλεῖσθαι καὶ ὁμοῦ συνάγειν". Augustinus Ep. 190: „*Appellamus ecclesiam basilicam, qua continetur populus, qui vere appellatur ecclesia*". Und zum Beweise, dass die Anschauung bis zur Stunde noch die der Kirche ist, möge Herr Weingärtner das Kirchengebet vergleichen, welches für die Kirchweihe — *dedicatio ecclesiae* — bestimmt ist und lautet: „*Deus qui de vivis et electis lapidibus aeternum majestati tuae praeparas habitaculum: auxiliare etc.*" Wenn mich nicht Alles täuscht, so bezeugen diese Worte den innigsten Einklang der kirchlichen Auffassung von einem Kirchengebäude mit den frühesten apostolischen Äusserungen über diesen Gegenstand, bezeugen die Erfüllung der ergreifenden Darstellung bei Isaias LXVI. und der Worte Christi bei Johannes IV. 21 ff. Will Herr Weingärtner auf die Bezeichnung „ναος, templum" Gewicht legen, die von Constantin an geläufig wurde, so wird ja eben von dort an auch die Benennung basilica herrschend. Was soll also mit solchen Dingen bewiesen sein? Soll aber der byzantinische Bau aus dem Tempel abgeleitet werden, wie p. 40, 63 und 76 wahrscheinlich machen, so habe ich, die Basilica allein berücksichtigend, damit nichts zu schaffen und Herr Weingärtner hätte dieselbe auch ausser Spiel lassen sollen. Dies ist wieder eine eigene Gattung von Kirchengebäuden und bezeichnet desshalb auch einen Styl in der Architectur. Allein auch hier zeigt sich die charakteristische Überhöhung des Mittelschiffes, wie die von Gregor Naz. orat. 19 erwähnte achteckige Kirche seines Vaters deutlich als zweistöckig bezeichnet wird. „*κιόνων δὲ και στοῶν κάλλεσι διορόφων εἰς ὕψος αἰρόμενον* *i. e. et columnarum et porticuum duo tecta habentium pulchritudine in altum adsurgit*".

Hierher gehören Eusebius' Beschreibungen der Kirche zu Antiochien, der heil. Grabkirche u. s. w. Bei Porphyrogenit. Vst. Avi. cap. 92 (Banduri I. Comment. in Anonym. C. P. II. 77.) steht eine hiefür ganz erklärende Stelle, welche darthun kann, dass die christliche Architectur, falls sie auch einen Tempel zur Kirche machte, immerhin ein stylistisch neues Gebäude herstellte. Herr Leibnitz hat meines Erachtens hierüber technich erschöpfend gehandelt in der Schrift: „Die Organisation der Gewölbe 1856. T. O. Weigel. Doch in diesem Belange will ich und kann ich nicht weiter gehen, da noch zu viele Vorarbeiten nöthig sind, um Licht zu schaffen; dass dazu — das Polygonalschema und die Rotunde anlangend — Herr Weingärtner Anerkennenswerthes geleistet habe, will ich mit Freuden zugestehen.

München. Dr. Jos. Ant. Messmer.

Ausgrabungen in Griechenland.

Die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde ist in unseren Tagen wiederholt auf alt-griechischen Boden und die altclassiche Kunst gerichtet worden. So wenig es für dieses Organ passen würde, eingehend und detaillirt über die monumentale Kunst Griechenlands zu sprechen, eben so wenig darf es aber die Erweiterungen der Kunstforschung auf diesem Gebiete gänzlich aus dem Auge verlieren. Denn wer sich selbst in der Kunstforschung einen freien Blick erhalten, und vor Einseitigkeiten und Liebhabereien bewahren will, der muss der heutigen archäologischen Forschung die Universalität, die eine Frucht der modernen Weltbildung ist, vor Allem bewahren. Der Boden Altgriechenlands schliesst sicher noch viele ungehobene Schätze in sich; das Feld der Alterthumskunde hat grosse Bereicherungen zu erwarten, wenn diese einmal systematisch in Angriff genommen werden. Das Project, das Professor L. Ross in Halle vor einigen Jahren in das Leben rufen wollte, um in und um Olympia Ausgrabungen zu unternehmen, scheiterte in der Ausführung an Mangel von Unterstützung. Die Deutschen müssen gegenwärtig das Feld der Erforschung Griechenlands den Engländern und den Franzosen überlassen. In England steht die Gesellschaft der Dilettanten und die Regierung, in Frankreich die Regierung allein an der Spitze der Bewegung. England verdankt die Literatur seit der Sendung Stuart's und Revett's bis zu den Ausgrabungen des Mausoleums bei Halikarnass durch Herrn Newton eine Reihe der kostbarsten Entdeckungen.

[1]) Der Tempel musste also vorher Basilikenähnlichkeit annehmen, nicht aber die Basilica Tempelähnlichkeit

Frankreich die Gründung einer französischen Akademie in Athen, zu deren Vorstand jüngst der Archäologe Herr Beulé ernannt wurde. Die griechische Regierung ist zu arm und zu sehr mit Verwaltungsangelegenheiten anderer Art beschäftigt, um diesem Gegenstande die gebührende Aufmerksamkeit widmen zu können. Dies ist wieder recht deutlich in der letzten Zeit hervorgetreten. Beim Graben der Fundamente einer Communalschule in der Nähe der Kirche des heil. Zacharias zu Eleusis stiess man auf die Mauern eines alten Gebäudes und brachte ein Basrelief mit lebensgrossen Figuren aus der besten Zeit der griechischen Kunst an das Tageslicht. Man musste aber die Fortsetzung der Ausgrabungen aufgeben, und sich damit trösten, dass man wenigstens weiss, wo 10 — 15' tief unter der Erde antike Bau- und Kunstdenkmale in Eleusis zu suchen sein werden.

Ein Gypsabguss dieser Basreliefs kam nach Paris, und sowohl der Moniteur als die Revue des deux Mondes brachten Berichte darüber. Die französische Künstler-Gelehrtenwelt hat eine deutliche Vorstellung von der Bedeutung, welche die Entdeckung eines Werkes aus der Zeit des Phidias für die Kunst und Wissenschaft hat. Das Relief stellt in lebensgrossen Figuren die Demeter, den Triptolemos und die Kore, und zwar den Act der Initiation in die Eleusinischen Mysterien vor. Triptolemos, der Liebling der Demeter, der Erfinder des Pfluges, ist als jugendlicher Heros nackt mit der Chlamys dargestellt. Demeter, mit dem langen Gewande, dem ποδήρης χιτών, bekleidet, hält einen mit einer aufblühenden Blume geschmückten Scepter. Die hinter dem Triptolemos stehende Persephone berührt mit der rechten Hand das Haupt des Triptolemos; mit der linken stützt sie sich auf eine Fackel. Französische Kunstfreunde bewundern an diesen, in den strengen Formen der Phidias'schen Zeit sich bewegenden Gestalten jene grossen Schönheiten, die sich ausserhalb der Plastik der Perikleischen Zeit nicht mehr vorfinden. — Auch ein kolossaler Kopf des Poseidon, leider in sehr zerstörtem Zustande, ist noch in Eleusis und zwar eingemauert in den Wänden der Normalschule vorhanden.

Man vermuthet, dass dies eben erwähnte Relief dem Pronaos des Tempels des Triptolemos gehört, der nach Pausanias (I. 38. 6) sich in dem Tempel der Artemis Propylaia und des Poseidon Kallichoros in Eleusis befunden hat. Was wir bis jetzt über Eleusis wussten, beschränkte sich ausser der kolossalen aus Eleusis stammenden Büste in der Bibliothek zu Cambridge, auf einige architektonische Aufnahmen des Tempels der Demeter, der Artemis Propylaia und der Propylaeen, welche die Gesellschaft der Dilettanten in London im Jahre 1817 veröffentlicht, Dr. K. Wagner (Darmstadt 1829) in deutscher Sprache übertragen hat. Einen ausführlichen mit Holzschnitten erläuterten Bericht über die „Marbres d' Eleusis" aus der Feder des Fr. Lénormant bringt das Aprilheft der „Gazette des beaux arts", das uns so eben zugekommen ist.

Über einen anderen nicht minder interessanten Gegenstand berichtete Vilet in der Académie des inscriptions et belles-lettres [1]). Lénormant schickte vier Photographien einer Athene ein, die, im Inneren des Theseion gefunden, die Vermuthung rechtfertigen, dass diese Athene eine unvollendete Copie der Parthenos des Phidias im Hekatonpedon sei. Der zu den Füssen stehende Schild stellt den Kampf der Titanen vor; auf der Basis, die nicht vollendet ist, erscheint eine Vorstellung, die an die Geburt der zwanzig Gottheiten erinnert. Die Schlange ist unter dem Schilde der Athene. Die rechte Hand, welche die Nike trug, fehlt. Die Ägis ist noch sehr archaistisch, und der Helm einfach. Die Akademie hat den Wunsch ausgesprochen, dass ein Gypsabguss auch von dieser Statue angefertigt werde. Dürfte es einem österreichischen Alterthumsforscher gestattet sein, den Wunsch, dass durch Vermittlung der österreichischen Gesandtschaft Gypsabgüsse von diesen beiden Objecten nach Wien geschickt werden, mit Hoffnung auf einigen Erfolg auszusprechen?

Correspondenzen.

Wien. Wir haben bereits des herben Verlustes gedacht, welchen die k. k. Central-Commission durch den Tod des Conservators für Kärnthen Gottlieb Freiherrn v. Ankershofen erlitten hat und uns ein näheres Eingehen auf das Leben und Wirken dieses ausgezeichneten Mannes vorbehalten, bis wir durch die Güte des Secretärs des historischen Vereines für Kärnthen Herrn Ritter von Gallenstein die nöthigen biographischen Daten erhielten. Nachdem wir in den Besitz derselben gelangt sind, beeilen wir uns auch auf eine Schilderung der hervorragenden Verdienste des Freiherrn von Ankershofen um die k. k. Central-Commission und die Baudenkmale Kärnthens zurückzukommen.

Über die äusseren Lebensumstände und seine wissenschaftliche und dienstliche Laufbahn heisst es in der uns von Herrn v. Gallenstein zugekommenen Mittheilung:

Gottlieb Freiherr v. Ankershofen wurde am 22. August 1793 geboren und war der Sohn des Gottlieb Karl Freiherrn v. Ankershofen, k. k. Gubernial- und landeshauptmannschaftlichen Rathes in Klagenfurt, Rathes des grossen kärnthnerischen ständischen Ausschusses, Besitzers der Herrschaft Tangenberg, — dann der Marianne, geb. Gräfin v. Gaisruck, von denen Ersterer am 14. August 1824 im 84. — Freiin Marianne v. Ankershofen am 19. Jänner 1846, im 94. Lebensjahre starb. Im November 1805 begann Ankershofen die Gymnasialstudien. Im Jahre (Spätherbste) 1807 kamen die Benedictiner von St. Blasien nach St. Paul und Klagenfurt, unter ihnen P. Ambros Eichhorn als Gymnasial-Präfect nach Klagenfurt. Im November 1811 trat Ankershofen in das Ordens-Noviziat zu St. Paul, wo er unter Trudport Neugart Diplomatik hörte, und in dieser Zeit auch bereits seine geschichtswissenschaftlichen Studien begann. Ankershofen verliess jedoch den geistlichen Stand, dem sehnlichen Wunsche seiner Mutter nachgebend, bereits im August 1812 wieder, kehrte nach Klagenfurt zurück und vollendete dort die höheren Gymnasial-Studien. Im Jahre 1814 ging er nach Gratz, um dort den juridischen Studien zu obliegen. Später hörte er das Kirchenrecht und Kirchengeschichte in Klagenfurt unter dem Professor der dortigen theologischen Facultät Karl Rupert. Am 13. Februar 1820 vermählte er sich in Klagenfurt mit der Tochter Anna des kärnthnerischen Gewerken Dr. Bartholomä Wodley. Im Jahre 1821 trat er als Raths-Auscultant des kärnthnerischen Stadt- und Landrechtes in den Staatsdienst, wurde im Jahre 1830 zum Rathsprotokolls-Adjuncten beim k. k. niederösterreichischen küstenländischen Appellations-Gerichte in Klagenfurt, im Jahre 1844 ebendort zum Raths-Protokollisten und im Jahre 1844 zum k. k. Apellations-Gerichts-Secretär befördert.

Im Jahre 1843 verkaufte er Tangenberg; in eben diesem Jahre trat der „historische Gesammtverein für Innerösterreich" in's Leben und Ankershofen wurde mit Rescript S. k. Hoheit des Erzherzogs Johann vom 24. September 1843 zum provisorischen Ausschussmitgliede des „gleichfalls provisorischen unter die Direction des Gym-

[1]) Revue archéol. 1860. Märzheft.

nasial-Präfecten und St. Pauler Stifts-Capitulars P. Franz Fritz gestellten historischen Provinzial-Vereines für Kärnthen" ernannt. Am 16. September 1844 wählte ihn die erste Generalversammlung des Vereines einhellig zum Vereins-Director. Im Jahre 1849 erhielt der kärnthnerische Verein in Folge der energischen Bestrebungen Ankershofen's seine Selbstständigkeit und Unabhängigkeit und Erzherzog Johann verfügte von Frankfurt aus die Auflösung des Central-Ausschusses in Gratz. Ankershofen war der eigentliche Schöpfer, die Seele des kärnthnerischen Geschichte-Vereines. Seine Verdienste, um diesen zu schildern, erfordert eine Darstellung der Vereins-Geschichte. Ihm allein verdankt der Verein seinen ehrenvollen Ruf. — Im Jahre 1850 trat Ankershofen in den Pensionsstand, um seinen wissenschaftlichen Studien mit grösserer Musse obliegen zu können."

Als die k. k. Central-Commission sich im Jahre 1853 constituirt hatte, war Freiherr von Ankershofen in der ersten Reihe der Männer, welche zu dem Amte eines Conservators für das Kronland Kärnthen berufen wurden. Denn obwohl seine Thätigkeit vorzugsweise der Erforschung der geschichtlichen Quellen seines Landes zugewendt war, so war doch schon aus einzelnen Aufsätzen, wie jenen über die neuesten Ausgrabungen im Zollfeld (Kärnthen 1838), dann über den Dom zu Gurk, zu entnehmen, dass sein Interesse kein geringeres für die Alterthümer und Kunstdenkmale Kärnthens sei, und dass in ihm der innige Zusammenhang der pragmatischen mit der Kunst- und Culturgeschichte lebendig wurzle. Freiherr v. Ankershofen fühlte sich daher auch durch seine Ernennung zum Conservator im hohen Grade geehrt und ging mit jugendlichem Eifer an die treue und aufopfernde Erfüllung seines neuen Berufes. Wohl verhehlte er sich bei dem verhältnissmässig geringen Verständnisse für die Wichtigkeit der Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale nicht die Schwierigkeiten seiner Stellung, aber mit seltener Beharrlichkeit und unterstützt durch das Ansehen seines wissenschaftlichen Namens verfolgte er unverzagt sein Ziel und wusste sich in allen jenen Kreisen Geltung und Ansehen zu verschaffen, die bisher mit Gleichgiltigkeit der Verwüstung und Verwahrlosung der Denkmale Kärnthens zusahen. In der klaren Erkenntniss, dass es vor Allem nöthig sei, eine möglichst vollständige Übersicht aller mittelalterlichen Baudenkmale Kärnthens und aller gemachten Funde zu erlangen, umgab er sich mit einem Kreise von gleichgesinnten Alterthumsfreunden, die auf seinen Antrag zu Correspondenten der k. k. Central-Commission ernannt, ihn regelmässig mit Berichten über Restaurationen und die Erhaltung von Kirchen und Burgenbauten Kärnthens, von Funden der heidnischen und christlichen Vorzeit zu versehen hatten und die sodann die Grundlage seiner späteren Landesbereisungen gebildet haben. In dieser Richtung verdankte die k. k. Central-Commission Freiherrn von Ankershofen in den Jahren 1854 und 1855 eine Reihe von sehr schätzenswerthen Berichten der meisten Correspondenten Kärnthens und von ihm selbst mehrere werthvolle Untersuchungen über die Münzenfunde auf dem Helenenberge, die Commende Rehberg, den Dom von Gurk, die Wandmalereien von Teltschach, die Überreste der arnulfischen Pfalz Moosburg, das Landhausthor und den Lindwurmbrunnen in Klagenfurt, das Denkmal bei Malborgeth und die Ausgrabungen am Zollfelde. Nebst diesem nach Aussen hinwirkenden anregenden Eifer machte aber auch Freiherr v. Ankershofen eingehende archäologische Studien, um für seine Zwecke und seine Durchforschungen feste wissenschaftliche Anhaltspunkte zu gewinnen. Es war seiner Beobachtung die Rührigkeit der letzten zwei Decennien auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunstgeschichte nicht entgangen: er erkannte selbst lebhaft die Nothwendigkeit, die Grundlagen der mittelalterlichen Kunstarchäologie immer mehr zu consolidiren und sich alle Resultate der jüngsten Bestrebungen in Bezug auf Chronologie und Terminologie eigen zu machen. Als historischer Quellenforscher war es ihm hinreichend bekannt, wie leicht bei Baudenkmalen ein bekanntes historisches Datum zu Trugschlüssen Veranlassung gibt, wie oft dem Historiken in solchen Fällen die Kunstarchäologie unterstützend und rathend zur Seite stehen kann. In einem Alter von nahezu an 60 Jahren, inmitten seiner zahlreichen historischen Arbeiten trat Freiherr v. Ankershofen an die Bewältigung des grossen umfangreichen Stoffes; Angesichts des Domes von Gurk, der Abteikirche zu St. Paul, der Kirchen zu Völkermarkt, Griffen, Oberndorf und Villach ging er in den constructiven und ornamentalen Charakter der mittelalterlichen Kirchenbauten ein und hatte sich dabei ungeachtet des Mangels an grösseren Reisen und eines ausgedehnten kunstwissenschaftlichen Bücherapparates in unglaublich kurzer Zeit so schätzenswerthe Kenntnisse erworben, dass ihm bei seinen genauen und präcisen Beschreibungen nichts bei der Schilderung eigenthümlicher Merkmale entging.

Mit grosser Freude und wärmstem Antheil begrüsste Freiherr v. Ankershofen daher auch den Beginn des Erscheinens der Publicationen der k. k. Central-Commission. Eine Reihe von Aufsätzen, wie seine Beiträge zur Zeitstellung des Gurker Dombaues, seine treffliche Übersicht der kirchlichen Baudenkmale Kärnthens, seine eingehenden Beschreibungen der Baudenkmale des Mittelalters in Völkermarkt, der Kirchen zu Griffen und Oberndorf und zu Villach, womit er die ersten drei Jahrgänge der Mittheilungen bereichert hat, sind sprechende Beweise seiner literarischen Thätigkeit. Auf das lebhafteste beschäftigte jedoch Freiherrn v. Ankershofen eine grössere Abhandlung über die ältesten kirchlichen Baudenkmale Kärnthens, wozu Architekt Lippert im Auftrage der k. k. Central-Commission umfassende Aufnahmen gemacht hatte. Diese Abhandlung sollte im Ganzen: den Dom zu Gurk, die Abteikirche St. Paul, die Kirche und den Kreuzgang zu Milstat und die Baudenkmale zu Friesach behandeln. Ein Theil derselben, wie die Geschichte und Beschreibung der Kirche zu St. Paul und der Kirche und des Kreuzganges zu Milstat wurde im IV. Bande des Jahrbuches veröffentlicht. Die Arbeit über den Dom zu Gurk liegt der k. k. Central-Commission aus seinem literarischen Nachlasse vollendet vor; bei der Ausarbeitung der Abhandlung über die so interessanten Denkmale der Stadt Friesach überraschte Freiherrn v. Ankershofen leider der Tod.

Auch als Conservator war die Thätigkeit des Freiherrn v. Ankershofen unausgesetzt in den letzten Jahren. Seinen beharrlichen Anstrengungen gelang es eine Restauration des Kreuzganges von Milstat und nach früheren fruchtlosen Versuchen durch den regen Kunstsinn des neuen Fürstbischofes von Gurk Vorkehrungen zur Erhaltung des verwahrlosten Schlosses Strassburg zu erwirken, unter seiner Einflussnahme wurden Restaurationen der Kirchen zu Heiligenblut, St. Thomas bei Wolfsberg, St. Leonard und St. Bernard im Lavantthale u. s. w. vorgenommen; nebstbei unternahm er zeitweise Bereisungen einzelner Theile Kärnthens und eiferte an allen Orten den Sinn zur Erhaltung der reichen Kunstschätze seines Landes an.

Wenn wir nebstbei berücksichtigen, dass Ankershofen ungeachtet dieser vielseitigen Thätigkeit seine historischen Studien nicht unterbrach, sondern die Vollendung seines „Handbuches der Geschichte des Herzogthumes Kärnthens im Mittelalter" unausgesetzt anstrebte, und die Geschäfte eines Vorstandes des historischen Vereines eifrigst leitete, so lässt sich wohl die Besorgniss nicht unterdrücken, dass er durch die zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten seine Kräfte zuletzt aufgerieben und durch dieselben den Keim zu seinem Tode gelegt hatte. Hoffen wir, dass sein Andenken in Kärnthen, sein edles Beispiel von Vaterlandsliebe, sein ernstes Streben für Kunst und Wissenschaft das von ihm begonnene Werk nicht unterbrechen und auch unter ungünstigeren Verhältnissen zu weiteren gedeihlichen Erfolgen führen werde. K. W.

Wien. Der Wiener Alterthumsverein hat Freitag den 18. Mai um 5 Uhr Abends im Gebäude der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften seine diesjährige Generalversammlung abgehalten. Der Präsident Freiherr v. Helfert eröffnete die Sitzung mit

einem Vortrage über die Thätigkeit des Vereines in der abgelaufenen Periode. Der Cassier Herr Pessy gab Rechenschaft über die Geldgebarung des Vereines. Der Präsident-Stellvertreter Herr Joseph Feil erstattete Bericht über die vollendeten neuen Vereins-Publicationen, und da er leider durch Krankheit abgehalten war, persönlich zu erscheinen, so übernahm der Geschäftsleiter Herr Dr. K. Lind die Ablesung des Berichtes.

Herr Dr. Heider trug das Commissionsgutachten über einen Antrag des Herrn Denhart vor. Nach dem Inhalte desselben soll der Alterthumsverein von Wien seine Aufmerksamkeit weniger den Kunstdenkmalen, als den culturgeschichtlich interessanten Begebenheiten des Landes zuwenden.

Da jedoch die Wesenheit dieses Antrages nicht nur eine Änderung der Vereinsstatuten nothwendig machen, sondern derselbe auch den allein berechtigten Standpunkt des Alterthumsvereines — gegenüber von historischen Vereinen — verrücken würde und von interessanten culturgeschichtlichen Arbeiten auch ohne Eingehen auf diesen Antrag ausnahmsweise immerhin Gebrauch gemacht werden kann, so ging die Commission, bestehend aus den Herren v. Eitelberger, J. Feil und Dr. Heider, auf den Antrag nicht ein. Ein schriftliches Separatvotum des Herrn Denhart gegen den Inhalt des Commissionsgutachtens wurde von keinem der in der Generalversammlung anwesenden Vereinsmitglieder unterstützt und der Antrag des Herrn Denhart mithin auch von der Generalversammlung abgelehnt.

Die von dem Ausschusse provisorisch vorgenommene Wahl des Herrn A. Widter als Ausschussmitglied an die Stelle des Herrn Vice-Präsidenten des Oberlandesgerichtes in Brünn Karl v. Lewinski wurde von der Generalversammlung als definitiv bestätigt. — Den anwesenden Vereinsmitgliedern wurden die neuen Publicationen des Vereines und zwar der zweite Theil des dritten Bandes und der vierte Band eingehändigt. Ersterer enthält Aufsätze von J. Feil, K. v. Sava, Dr. K. Lind, Furtmoser, Lechner etc. mit mehreren Abbildungen; im letzteren ist von Camesina und Dr. Heider der Verduner Altar von Klosterneuburg mit 32 Tafeln veröffentlicht. Beide Bände verdienen eine eingehende Würdigung, da ihr Inhalt von grösster Bedeutung ist. Wir gedenken daher auch auf diese Publicationen zurückzukommen.

*Der Alterthumsverein von Wien beabsichtigt zu Anfang des nächsten Winters in einem besonderen Locale eine kunstarchäologische Ausstellung auf die Dauer von 2—3 Wochen zu veranstalten, welche nicht blos die Mitglieder des Alterthumsvereines, sondern alle Freunde mittelalterlicher Kunst gegen ein mässiges Eintrittsgeld besuchen können. Mit den hierzu nöthigen Vorbereitungen wurde ein Comité, bestehend aus den Herren A. Camesina, R. v. Eitelberger, Dr. G. Heider, K. Weiss u. A. Widter betraut, welches seine Besprechungen bereits begonnen hat.

Ebenso wird Prof. v. Eitelberger nächsten Winter im Alterthumsvereine eine Reihe von Vorlesungen über die alt-italienischen und alt-deutschen Malerschulen des kais. Belvedere in Wien halten.

Literarische Besprechungen.

Woeel, J. E., die Wandgemälde der St. Georgs-Legende in der Burg zu Neuhaus. Mit IV Tafeln in Farbendruck. (Besonders abgedruckt aus dem X. Bd. der Denkschriften der philosophisch-historischen Classe der k. Akademie der Wissenschaften.) Wien 1859. In Commission bei K. Gerold's Sohn.

Im Sommer 1857 unternahm Conservator Dr. E. Woeel auf Veranlassung der k. k. Centralcommission eine kunstarchäologische Reise durch einen Theil von Böhmen und Mähren. In dem hierüber abgestatteten und in den „Mittheilungen" (Jahr 1858) veröffentlichen Berichte bemerkt Dr. Woeel bereits, dass die Wandgemälde zu Neuhaus zu den interessantesten Kunstdenkmalen Böhmens gehören und die ältesten bis auf unsere Zeit erhaltenen Malereien dieses Landes darstellen (S. 171). In der vorliegenden Abhandlung gibt nun Dr. Woeel eine sehr eingehende Darstellung dieser in mehrfacher Beziehung merkwürdigen Temperabilder. Im Eingange der Abhandlung gibt der Verfasser eine bis auf die ältesten Quellen zurückgreifende Geschichte der St. Georgs-Legende, die bekanntlich von mittelalterlichen Künstlern so häufig in Anwendung gebracht wurde und höchst anziehend ist durch die Umwandlungen, welche die Legende seit den Zeiten der Christenverfolgung unter Kaiser Diocletian — der eigentlichen Wurzel ihres Ursprunges — bis in die Zeiten der Kreuzzüge erfahren hat, wo die Legende in Gestalt eines h. Ritters, der den Drachen bekämpft und die königliche Jungfrau erlöst, auftauchte. Hieran reiht sich die Beschreibung des Gemaches der Legendenbilder und der Wappenschilde, und die aus nahezu 50 Darstellungen bestehenden Bilder der Legende. Eine kunstgeschichtliche Beurtheilung und Würdigung der Fresken mit besonderer Rücksicht auf das Costüm und die Technik der Malereien bildet den Schluss der Abhandlung. Nach der Ansicht Woeel's gehören die Neuhauser Gemälde dem Anfange des XIV. Jahrhunderts und zwar der Regierungsperiode König Johanns von Luxenburg an. Sie sind bedeutsam für die Geschichte der Malerei, weil an denselben dadurch die Scheidegrenze zwischen der bisher üblichen Manier und der neuern in Italien und späterhin in Deutschland erwachten byzantinischen Kunstrichtung charakterisirt erscheint. „Insbesondere lassen sich die Merkmale dieser beiden abweichenden Richtungen in der technischen Behandlung der Gewänder wahrnehmen; während nämlich in der Gewandung der meisten Figuren noch der byzantinische Parallelismus herrscht und sich vorzüglich in den langgezogenen, wiewohl ziemlich weich geschwungenen Formen kund gibt, gewahrt man an der eckig gebrochenen Verzierung anderer Gestalten, insbesondere an der auf den Felsen sitzenden Prinzessin bereits den Einfluss der neuen Behandlungsweise, die an den Gemälden des XIV. und XV. Jahrhunderts, zumal in der niederdeutschen Schule so charakteristisch sich kundgibt". Bezüglich der Technik bemerkt der Verfasser, dass die Umrisse der Darstellungen auf dem glatten Kalkwurfe eingeritzt und sodann mit Farben, die wahrscheinlich mit einem aus Essig und Eiern bestehenden Bindemittel angemacht waren, hingemalt wurden. An Farben hat man Blau, Grün, Gelb, Braun und zuweilen Violett angewendet, von denen sich das Zinnoberrath und das Gelb am besten erhalten hatte, während die übrigen Farben, besonders aber die grüne, sehr abgeblasst sind. Rühmend hervorzuheben ist an der ganzen Abhandlung die Sorgfalt des Verfassers in der Durchforschung der literarhistorischen Quellen, um ein richtiges Verständniss der Bildwerke herbeizuführen, und es spricht für den richtigen wissenschaftlichen Standpunkt des Verfassers, dass er die Archäologie und Kunstgeschichte in so nahe Beziehung zur Sprachforschung und Literaturgeschichte gestellt und neuerdings gezeigt hat, dass diese Doctrinen die feste Praxis der Culturgeschichte bilden. Man hat bis in jüngster Zeit der Kunstarchäologie auf dem Gebiete der akademi-

schen Studien fast alle praktische Geltung entzogen. Und doch ist sie unentbehrlich für den historischen und Sprachunterricht, sie ist ein so nothwendiges Glied in der Kette der culturgeschichtlichen Forschungen, dass das archäologische Studium allseitig die grösste Beachtung verdient.

K. W.

*Eine ganz eigenthümliche Erscheinung ist die in der deutschen sowohl, wie nicht deutschen Literatur bemerkbare Rührigkeit auf den verschiedenen Gebieten der Kunstforschung. So still es auf dem kunsthistorischen Büchermarkte noch vor zwanzig Jahren aussah, so bewegt ist derselbe in diesem Momente. Diese Rührigkeit wurzelt nicht allein in rein gelehrten Bedürfnissen, sondern in weit höherem Masse in den Bedürfnissen der gebildeten Gesellschaft, der Industie, der praktischen Kunst. Letztere bedürfen heut zu Tage mehr als sonst der Kunst und suchen Belehrung in den mannigfaltigsten Richtungen in Handbüchern über Kunst, in Sammelwerken, in illustrirten Publicationen etc. Daher erklärt sich leicht die grosse Thätigkeit auf diesem Felde, die über ganz Europa verbreitet ist.

Unter den gelehrten Werken der jüngsten Zeit nimmt wohl die „Deutsche Münzgeschichte" von J. H. Müller den ersten Rang ein. Das Werk — mit umfassendem Wissen und scharfem Verstande gearbeitet — beruht auf der in diesem Zweige so nothwendigen Verbindung der historischen Forschung im engeren Sinne des Wortes mit der Kenntniss der Monumente. Der erste Band geht bis zur Ottonen-Zeit, der zweite wird bis zum Ausgange des Mittelalters, der dritte bis in die Neuzeit reichen. — Einem ganz anderen Kreise von Büchern gehört W. Lübke's „Grundriss der Kunstgeschichte" an. Es wendet sich jenem Leserkreise zu, dem Kugler's Kunstgeschichte zu weitschweifig und trocken ist. Wir können diesem Leserkreise den Grundriss Lübke's bestens empfehlen. Man wird durch denselben in einer ganz entsprechenden Weise in die Kunstgeschichte und in die Lectüre der umfassenden Werke von Schnaase und Kugler, dessen Handbuch der Kunstgeschichte demnächst in vierter Auflage erscheinen wird, eingeführt. Von Kreuser's „christlicher Kirchenbau" ist der erste Band einer neuen wesentlich vermehrten Auflage erschienen.

*Ein Prachtwerk im grossen Style dürfte Theophile Gautier's *„Trésort d'art de la Russie ancienne et moderne"* werden. Es wird mit 200 photographischen Illustrationen erscheinen, und zwar unter Protection Sr. Majestät des Kaisers von Russland. Da jede Lieferung 100 Fr. kostet, — die Lieferung enthält 12 Tafeln — so werden gewöhnliche Kunstfreunde das Werk nur in grossen Bibliotheken aufsuchen können. Das Werk verspricht sehr interessant zu werden, da es viel Unbekanntes bringen wird. Es ist in zwei Abtheilungen getheilt; eine derselben umfasst Petersburg, die andere Moskau. In jener wird die Isaakskirche, Zarskoje-Selo, Petershof, Gutschina etc. — in dieser der Kreml, das Kloster des heiligen Sergius zu Troitza enthalten sein. Das Werk ist der Kaiserin Maria Alexandrowna gewidmet. Theophile Gautier ist ganz der Mann, um über Kunstgegenstände amusant zu schreiben. — Belehrung sucht in einem solchen Werke in der Regel Niemand im Texte, sondern fast ausschliesslich in den Photographien. Für diese bürgt die Natur, für die Richtigkeit des Textes kann bei solchen Unternehmungen der Verfasser des Textes in den seltensten Fällen einstehen.

*Es wurde bereits in diesen Blättern von den Einleitungen zur Herausgabe eines neuen Missale romanum im mittelalterlichen Style gesprochen, welches an jene kostbaren Prachtwerke der alten Schreib- und Miniaturkunst, mit denen auch dieser Zweig des kirchlichen Cultus einst ausgestattet war, anknüpfen sollte. Nach mehreren kostspieligen und mühevollen Versuchen beschloss im J. 1857 der Unternehmer Herr H. Reiss gemeinschaftlich mit Dr. Gagstetter, einer aus Freunden der mittelalterlichen Kunst zusammengesetzten Commission die Ausarbeitung eines durchdachten Planes zu übertragen und durch diese die Principien feststellen zu lassen, die bei der inneren und äusseren Einrichtung dieses Missale massgebend sein sollten. Bezüglich der Initiale, Ornamente und Miniaturen wurde bestimmt, dass nur jene Originalien getreu abzuzeichnen seien, die seit dem Ausgange des XIV. bis zum Schlusse des XV. Jahrhunderts von den begabtesten Miniatoren der angegebenen Kunstepoche als das Gelungenste und Gediegenste jener Zeit angefertigt wurden. Für den Druck des fortlaufenden Textes wurden nach den schönsten Druckwerken des XV. Jahrhunderts eine Serie von Majuskel- und Minuskelschriften ausgewählt und darnach die Typen für das Missale eigens geschnitten und gegossen. Diesen Grundsätzen gemäss liess Herr H. Reiss aus dem reichen Schatze, von minirten Handschriften der k. k. Ambraser Sammlung, der k. k Hofbibliothek und mehrerer ausgezeichneter Klöster Österreichs die nöthige Anzahl Miniaturen, Initialen und Ornamente grösstentheils vom Maler Schönbrunner copiren; Maler Klein übertrug die Aufnahmen auf Holz, und die vorzüglichsten Xylographen Wiens, wie auch die xylographische Anstalt v. Brend'amour in Düsseldorf übernahmen die Ausführung der Holzschnitte. Die Farbenschnitte der Miniaturen besorgte Herr H. Knöfler in Wien. Der Buchbinder Herr August Habenicht unternahm es, nach guten mittelalterlichen Vorlagen stylgemässe Einbände in einfacher und reich ornamentirter Ausstattung den Abnehmern des Missale zur Verfügung zu stellen.

Um dem besprochenen Missale die möglichste Verbreitung zu geben und dem gewöhnlichen Bedarfe zu genügen, wurde eine doppelte Ausgabe vorbereitet, und zwar eine einfachere, in welcher zwar Ornamente und Initialen mehrfärbig gedruckt erscheinen, die Miniaturen dagegen nur mit Schwarzdruck wiedergegeben werden, und dann eine reichere Prachtausgabe, in welcher nicht blos Ornamente und Initialen, sondern auch Miniaturen in Gold-, Silber- und Farbendruck ausgeführt werden. Im Laufe des Monats April sind nun die ersten drei Lieferungen der einfachen Ausgabe des Missale erschienen; im Laufe des Monates Juni sollen die ersten Lieferungen der Prachtausgabe nachfolgen. Das ganze Werk, in zehn Lieferungen erscheinend, wird mindestens 198 Bogen Folio umfassen und wahrscheinlich noch im laufenden Jahre vollständig in den Händen der Abnehmer sein. Der Preis der einfachen Ausgabe ist auf 45 fl. österr. Währung oder 30 Thlr. Preuss. Courant und jener der Prachtausgabe auf 150 fl. österr. Währung oder 100 Thlr. Preuss. Courant festgestellt. Die Unternehmer sind ferner bereit, die Propia einzelner Diöcesen auf das Billigste nach gegebener Vorschrift in gleicher Ausstattung in Druck und Verlag zu nehmen.

Wir kommen auf dieses hervorragende Werk eingehender zurück, wenn dasselbe vollendet vorliegt und machen hiemit vorläufig nur jene Kreise, für die es bestimmt ist, mit dem Bemerken aufmerksam, dass dasselbe wegen seines hohen künstlerischen Werthes allseitig die wärmste Unterstützung verdient.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Fig. 1

Fig. 3.

Fig. 2

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3½ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz **Karl Freiherrn v. Czoernig.**

Redacteur: **Karl Weiss**

Nº 7. | **V. Jahrgang.** | **Juli 1860.**

Zur Costümgeschichte des Mittelalters.

Von Jakob Falke.

I.

Die männliche Kopftracht.

1. Abschnitt bis zum XII. Jahrhundert.

Es ist meine Absicht in dieser Zeitschrift einzelne Abschnitte der mittelalterlichen Costümgeschichte eingehend zu besprechen. Da ich einerseits Bilder zur Erläuterung hinzufüge und andererseits den rein archäologischen Gesichtspunkt festhalte, so habe ich keineswegs blos zu wiederholen, was ich bereits in meinem Buche (die deutsche Trachten- und Modewelt. Leipzig 1858, 2. Bd.) gesagt habe. Auch will ich nicht läugnen, dass ich durch fortgesetzte Studien manches zu berichtigen oder wenigstens genauer festzustellen vermag. Anderes wird dafür wieder wegfallen müssen, wie das der veränderte Zweck mit sich bringt.

Ich werde meinen Gegenstand, den Anforderungen und Grenzen dieser Zeitschrift gemäss, auf das christliche Mittelalter beschränken. Die heidnisch-germanische Zeit wird nur den nothwendigen Ausgangspunkt der Untersuchung bilden. Deutschland gibt uns den Mittelpunkt; die übrigen Länder des christlichen Abendlandes auszuschliessen, liegt keineswegs in der Absicht, vielmehr gehören sie mit einer gewissen Nothwendigkeit dazu. Doch ist es schwer, und bei der Allgemeinheit der Trachten und der Mode schon im Mittelalter vielleicht unmöglich, jedem das Seine zu geben. Vollständigkeit, die Angabe einer jeden Form strebe ich nicht an; wir bedürften mehr als ein Buch dazu. Es wird genügen, die Grundformen und die daraus abgeleiteten Richtungen in möglichst reicher Weise zu verfolgen. Auch schliesse ich zunächst die eigentliche Kriegstracht aus und was zum Ornate, zur Amtstracht geworden ist. —

In Bezug auf die männliche Kopftracht heidnischer Zeit — wir betrachten sie hier allein als Bedeckung, Haar und Bart specieller Untersuchung vorbehaltend — tritt uns zunächst der bemerkenswerthe Umstand entgegen, dass die alten Schriftsteller, dass Cäsar, Tacitus und die anderen alle, die vom Costüme gelegentliche Notizen geben und von der Farbe und der Pflege des germanischen Haares so mancherlei zu erzählen haben, der Kopfbedeckung eigentlich gar keine Erwähnung thun. Und nicht viel besser machen es in den nächstfolgenden Jahrhunderten, in der Zeit der Völkerwanderung, der Merovinger und Karolinger ihre Nachfolger, mögen sie nun ihrer Abkunft nach den Römern, Griechen oder den germanischen Völkerschaften angehören. Nicht einmal Einhard und der Mönch von St. Gallen, die doch Karl's des Grossen und seiner Franken Kleidung ausführlich beschreiben, unterrichten uns über diesen Gegenstand. War wirklich Hut oder Haube in ältester Zeit etwas so Seltenes? Hat sich die griechisch-römische Barhäuptigkeit auch in die deutschen Wälder fortgesetzt? Oder wie sonst sollen wir uns dieses Schweigen erklären?

Vielleicht geben uns die bildlichen Quellen, so arm und selten sie auch sind, doch einigen Aufschluss. Wir haben deren für die älteste Zeit nur die Triumphsäulen Trajans und Antonins, und obwohl jene es nur mit Daciern und Sarmaten zu thun hat, diese ausser ihnen mit den östlichen Völkerschaften Germaniens, bei denen immer noch die Frage nach der Allgemeingültigkeit übrig bleibt, so bieten sie doch Anhaltspunkte dar, die uns einige Schlüsse erlauben. So z. B. wenn wir auch von behosten Markomanen und Quaden absehen wollen, oder wenn es streitig sein kann, ob diese wirklich an den betreffenden Stellen gemeint sind, so haben wir doch auf der Trajanssäule (Taf. 43, 49. Bartoli), wie mir scheint, unzweifelhaft deutsche Hülfstruppen, die mit den Römern gegen die Dacier kämpfen. Für diese sowohl, wie für die genannten deutschen Völkerschaften und die Dacier ist Barhäuptigkeit als die Regel

zu betrachten: wir sehen sie im Kampfe, sowohl zu Ross wie zu Fuss, wie auch als Gefangene, oder da sie ausziehen mit Weib und Kind, gewöhnlich — aber nicht immer — ohne andere Kopfbedeckung, als ihr eigenes, meist wildwüchsiges Haar.

Von da an sind wir von bildlichen Autoritäten für einige Zeit ziemlich verlassen, nicht als ob sie gänzlich fehlten, aber die dargestellten Personen sind von so zweifelhafter Herkunft, dass es für jeden einzelnen Fall schwer zu bestimmen ist ob wir Germanen oder andere barbarische Völkerschaften vor uns haben. Freilich wäre uns einigermassen geholfen, wenn wir Weinhold folgen könnten, der (die deutschen Frauen S. 408) uns glauben machen will, die bei Muratori (Rer. Ital. Script. I ad p. 460 und 509) mitgetheilten Bilder seien die echten, altlongobardischen der Theudelinde und des Königs Hildibrand; leider gehören sie aber dem XIII. und der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts an. In der Karolingerzeit fängt die Quelle der Miniaturen zu fliessen an, und zu unserer Verwunderung scheint sich auch hier die Regel der Barhäuptigkeit fortzusetzen, wenn auch in verringertem Grade. Wohl wird uns von Helmen berichtet, von Hüten und Kopfbedeckungen überhaupt, und wir erkennen sie auch auf den Bildern, und dennoch sehen wir noch im X. und XI. Jahrhunderte bis ins XII. hinein ganze Heeresmassen, die mit ihren Schildern die blossen Häupter schützen. Leute, die zur Leibwache des Königs gehören, die Arbeiter auf dem Felde, die Hirten, denen der Engel die frohe Botschaft verkündet, die Soldaten am Kreuze Christi, sie sind fast immer barhäuptig, nur selten deckt ein Helm oder irgend ein Ersatz dafür den Kriegsmann. Noch auf den Bildern der Herrad von Landsberg (aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts) scheint alles niedere Volk eine Kopfbedeckung kaum zu kennen.

Gewiss sind das alles nicht Versehen der Maler oder Schriftsteller, sondern wir müssen annehmen, dass dieser Mangel irgendwie in der Wirklichkeit begründet lag: es war in der That eine Kopfbedeckung, für den Krieg wie für den Frieden, verhältnissmässig eine Seltenheit. Wir lassen uns in dieser Behauptung durch Plutarch im Leben des Marius nicht irre machen, der von 15.000 wohlgeharnischten cimbrischen Reitern und ihren Helmen mit Flügeln, Thierköpfen, Federn u. s. w. berichtet. Die Angabe mag immerhin richtig sein, aber dann hatten die Cimbern entweder erst bei ihrem mehrjährigen Aufenthalte in Gallien sich diese Rüstungen und Helme erworben oder es hatten sich die Zustände seitdem wieder völlig geändert. 100 und 200 Jahre nach dem Cimbernkrieg steht das Factum mangelhafter Schutzwaffen auch in Bezug auf Helme fest und wird durch Tacitus (Germ. 6) ausdrücklich bestätigt, mag es nun in ursprünglicher Armuth oder in dem römischen Verbot der Eisenausfuhr über den Rhein seine Begründung finden.

Für die Völkerschaften des ganzen westlichen und mittlern Germaniens wird es wohl nicht leicht auszumachen sein, wer unter ihnen sich einer Kopfbedeckung bedient habe und wer nicht, wenn man nicht, was Jornandes von den Gothen sagt, freilich ohne bestimmte Anhaltspunkte, auch auf sie ausdehnen will. Pileati, — heisst es cap. 5 und zwar wird es in Bezug auf ältere Zeit ausgesagt —, wurden diejenigen genannt, qui inter eos generosi extabant, ex quibus eis et reges et sacerdotes ordinabantur. Dann wird cap. 11 von dem sagenhaften Diceneus, der zu den Gothen gekommen und sie in allen Dingen unterwiesen, unter anderem auch erzählt: Elegit namque ex eis tunc nobilissimos prudentiores viros, quos Theologiam instruens, numina quaedam et sacella venerari suasit, nomen illis Pileatorum contradens, ut reor, quia opertis capitibus tiaris, quos pileos alio nomine nuncupamus, litabant: reliquam vero gentem Capillatos dicere jussit, quod nomen Gothi pro magno suscipientes adhuc hodie suis cancionibus reminiscuntur [1].

Wir finden also hier den Hut *(pileus)* gleich bei seinem ersten Auftreten als ein Standeszeichen, als welches er den Adel, die pileatos, von den Gemeinfreien, den capillatis, scheidet. Die letzteren trugen langes Haar wie die pileati, aber ohne Bedeckung. Dieselbe Sache wird mehrfach auch von den Daciern ausgesagt (cf. Ducange s. v.), wie weit sie aber nach Westen hin auszudehnen sei, bleibt dahingestellt.

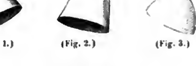
Die weitere Frage, die uns interessirt, ist nun die nach der Beschaffenheit dieses pileus. Wenn Jornandes zur Versinnlichung seiner Gestalt die Tiara herbeizieht, so denken wir hier nicht mit Grimm an eine Priesterbinde, sondern an eine Art von Spitzhut, welche Form wohl mit mehrfachen Variationen als die älteste und ursprünglichste im ganzen mittlern und östlichen und selbst auch im westlichen Europa zu betrachten sein dürfte. Wenigstens finden wir sie gegen den Ausgang des ersten Jahrtausends in allen germanischen und germanisirten Ländern vorherrschend.

Es ist nun freilich schwer, ihre Gestalt schon in den ersten Jahrhunderten mit völliger Sicherheit nachzuweisen, und wenn wir uns hier auf Formen beziehen, die uns auf der Trajans- und Antoniussäule begegnen, so glauben wir, ist es uns vorzüglich desshalb gestattet, weil wir eine derselben später entschieden, als die herrschende, bei deutschen und germanisirten Völkerschaften vorfinden. Das ist die allbekannte sogenannte phrygische Mütze mit vorwärts umgebogener Spitze, welche schon in den ältesten Zeiten weit über die Grenzen des Landes hinaus getragen wurde, von welchem sie den Namen erhalten hat. Ich gebe hier ihre Form nach der Trajanssäule Taf. 93 bei Bartoli, wo sie Dacier in grosser Zahl tragen (s. Fig. 1). Es ist dabei zu bemerken, dass die umgebogene Spitze zuweilen sich verschwindend klein zeigt, selten auch rückwärts getragen wird.

[1] Vgl. Grimm, Rechtsalt. S. 240; Daniels deutsche Reichs- und Staaten- und Staatenrechtsgesch. I, S. 378; Ducange v. s. pileatus.

Doch sind es nicht die Dacier allein, welche diese Kopfbedeckung tragen. Auf der Antoniussäule Taf. 14 bei Bellori sind deutsche Hülfstruppen der Römer, welche sich im Kampfe mit den Daciern befinden, damit bedeckt; und ebenso Taf. 27. In beiden Fällen sind es Bogenschützen.

Neben der phrygischen Mütze, die uns in der Schlacht begegnet sowie bei friedlicheren Scenen, stossen wir noch ein paar Mal auf andere Kopfbedeckungen. Die bemerkenswertheste davon ist ein kegelförmiger, randloser Hut mit breit abgestumpfter Spitze. Ich gebe ein Beispiel davon nach der Antoniussäule Taf. 33 (s. Fig. 2). Hier dürften wir es ganz besonders mit vornehmen Daciern, den pileatis, zu thun haben, da ihre Träger Gesandte sind. Dieselbe Form findet sich auf Taf. 75 der Trajanssäule, so wie ebendort auf Taf. 111 mit Eisen oder Erz beschlagen als eine Art von Helm. In beiden Fällen aber dürfte es schwer auszumachen

(Fig. 1.) (Fig. 2.) (Fig. 3.)

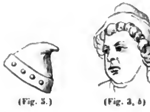
sein, wem sie angehört, ob den Sarmaten oder einer andern auf ihrer Seite kämpfenden Völkerschaft oder, wie Weiss (Costümkunde I, p. 588) uns etwas zu sicher anzunehmen scheint, den Daciern.

Noch eine Art von kriegerischen Kopfbedeckungen in Gestalt eines kegelförmigen Helmes mit Schmuck darauf will ich wenigstens nicht unerwähnt lassen, doch muss es dahingestellt bleiben, ob ihre Träger Deutsche sind oder sonst einer wie es scheint auf Seiten der Römer kämpfenden Völkerschaft angehören. Fig. 3 gibt ein Bild davon nach der Antoniussäule Taf. 31.

Wenn wir jetzt die Geschichte der phrygischen Mütze oder, wie wir diese Kopfbedeckung bezeichnender nennen wollen, des umgebogenen Spitzhutes auf den bildlichen Quellen weiter verfolgen, so drängt sich uns die Wahrnehmung auf, als ob er sich um so weiter ausbreitete, je mehr das Römerreich in sich zusammensinkt und die barbarisch-germanische Welt die romanisirten Länder überfluthet. Zwar können wir nicht sagen, dass wir ihm in den Zeiten der letzten Kaiser und in den Jahrhunderten der Völkerwanderungen allzuhäufig begegneten, aber das liegt einerseits an dem Mangel historisch-bildlicher Quellen dieser Zeit, andererseits daran, dass er überhaupt nur als Tracht bevorrechteter Stände oder als vorzügliche Kriegstracht anzusehen ist. So wie in der Periode der Karolinger das Zeitalter der Miniaturen beginnt, werden auch seine Beispiele häufiger, und wir sehen zugleich, dass er bereits an allen Ecken und Enden der neuen christlichen Welt sesshaft geworden ist. Wir finden ihn eingebürgert bei den Angelsachsen in Britanien, bei den Franken und im übrigen Deutschland, wir finden ihn auf italischen Miniaturen u. s. w. Alle Costümbücher, die englischen, die französischen wie die deutschen geben uns so mannigfache Beispiele, dass es kaum nöthig erscheint, hier auf einzelne Citate uns zu berufen.

Mittlerweile konnte es natürlich nicht ausbleiben, dass er, in so bewegter Zeit von Land zu Land getrieben, gar mannigfache Abweichungen von seiner ursprünglichen Form annehmen musste. Es sind diese Unterschiede aber weniger nationale als sie vielmehr auf erweiteter Technik und grösserer Brauchbarkeit, gepaart mit einer gewissen kriegerischen Phantasterei, beruhen. Denn bald schied er sich in einen Friedens- und einen Kriegshut, und behielt für den ersteren mehr von seiner ursprünglichen Weichheit und Nachgiebigkeit, während er für den zweiten von Erz und Eisen, oder wenigstens damit beschlagen, allerdings festere Gestalt annehmen musste.

Die Reihenfolge figürlicher Beispiele, die ich hier mittheile, werden ihn in seinen verschiedenen Metamorphosen aus den Zeiten der Karolinger bis tief in's XII. Jahrhundert hinein darstellen. Dabei können wir die gewöhnliche schlaffe Form als bekannt übergehen. Eine ihren Ursprung nicht zu verläugnende abweichende Gestalt zeigt Fig. 3, *b*, die der




(Fig. 5.) (Fig. 3, *b*) (Fig. 4.)

ritterlichen Figur des St. Michael auf einem Relief im Aachener Octogon und somit, wie auch alles Nebensächliche vermuthen lässt, der Zeit Karl's des Grossen angehört (Förster, Denkmale I. Abtheil. 2). Hieran schliesse ich 2 Abbildungen, die in etwas versteifter Gestalt vollkommen die alte Form bewahrt haben: davon gehört Fig 4 einem Elfenbeinrelief des X. Jahrhunderts an und ist die Kopfbedeckung eines Soldaten am Kreuz Christi (s. Förster, Denkm. II. Abth. 2. vgl. auch v. Eye und Falke, Kunst und Leben der Vorzeit, Heft 32, Bl. 3. „Volkstracht vom IX. und X. Jahrhundert"), der andere unter Fig. 5 abgebildete Hut oder Helm, dem

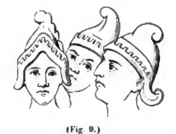




(Fig. 6.) (Fig. 7.) (Fig. 8.)

Schwertträger eines Königs zugehörig, ist von Agincourt Hist. del l'art V. Pl. XLVII, aus einem Manuscr. des X. Jahrhunderts mitgetheilt. Mehr abweichende Formen zeigen die

unter Fig. 6, 7, 8 abgebildeten angelsächsischen Helme, die ich Meyric, Ancient armour I, Taf. VII entnehme. Doch ist zu bemerken, dass sehr vielfach neben ihnen minder bedeutungsvolle Krieger den umgebogenen Spitzhut in der alten weichen phrygischen Gestalt tragen. Hieran schliessen sich als vergoldete fränkische Helme des IX. Jahrh. drei unter Fig. 9 abgebildete Spitzhüte; sie finden sich nach einem



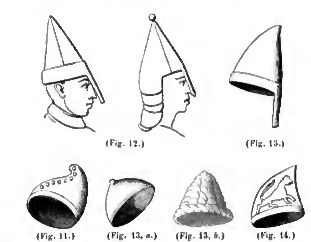
(Fig. 9.)



(Fig. 10.)

Pariser Manuscr. bei Louandre: Les arts somptuaires I, IX. Jahrh. Costumes divers, und bei Lacroix: Le moyen âge et la renaissance III, Cost. et Modes, Pl. 3. Unter Fig. 8 begegneten wir bereits einem Helm, dessen Öffnung viereckig gestaltet ist. Ähnlichem begegnen wir nicht blos häufig bei den Angelsachsen, sondern diese viereckigen Helme sind auch bei den fränkischen Kriegern der Karolinger eine gewöhnliche Erscheinung. Wir wollen, um uns nicht zu weit in die Geschichte der Rüstung zu verlieren, nur ein einziges Beispiel unter Fig. 10 mittheilen. Wir entnehmen es Louandre I, IX s. es ist der Helm des Schildträgers Karl des Kahlen und findet sich auf dem Dedicationsbild einer Bibel.

Dass wir noch im XI. Jahrhundert fast der ältesten und ursprünglichsten Gestalt des Spitzhutes nicht als Helm, sondern als Reisehut und zwar auf vornehmen Häuptern begegnen, zeigt eine bei Louandre I, XI s. I moit. l'adoration des mages, mitgetheilte Zeichnung, welche die h. drei Könige



(Fig. 12.) (Fig. 15.)

(Fig. 11.) (Fig. 13, a.) (Fig. 13, b.) (Fig. 14.)

darstellt; alle drei tragen den Hut, wie ihn Fig. 11 wiedergibt. Daneben wird sein Verschwinden oder seine langsame, aber vollständige Umwandlung für den Kriegs- und Friedensgebrauch vielfach angedeutet. So haben die Helme der Normanen unter Wilhelm dem Eroberer die umgebogenen Spitze völlig aufgegeben. Ihr Helm zeigt sich als einfacher, kegelförmiger Spitzhut mit der Nasenstange, wie er dann durch das ganze christliche Abendland sich verbreitete. Fig. 12 gibt uns ein paar Beispiele nach der bekannten Stickerei von Bayeux. (Lacroix IV. Armurerie V; Jubinal et Sansonetti, la tapisserie de Bayeux. Paris 1838.) Das grosse Sculpturwerk der Egstersteine v. J. 1115 (Förster, Denkmale II, Abth. 2 und sonst vielfach abgebildet), enthält die Kopfbedeckung Fig. 13 als dem Nicodemus angehörig; an ihr können wir noch eine Spur der umgebogenen Spitze erkennen, nicht aber an der daneben befindlichen Fig. 13 *b*. In anderer Weise zeigt dies der unter Fig. 14 mitgetheilte Helm oder Hut Gottfrieds von Plantagenet, dessen ganze ritterliche Figur ein Email aus der Mitte des XII. Jahrhunderts darstellt. (S. Lacroix, V. Emaux, XII. Jahrhundert.) Denselben Zug der vorderen Linie, welcher entschieden nur ein Überbleibsel der umgebogenen Spitze ist, erkennen wir noch an der grösseren Zahl der Helme, die sich so reichlich auf den Bildern der Herrad von Landsberg aus dem Ende des XII. Jahrhunderts vorfinden. Ich verweise desshalb auf die von Engelhardt seinem Werke über Herrad beigegebenen Tafeln und theile unter Fig. 15 ein Beispiel daraus mit.

Völlig vergessen erscheint die Abstammung bei einer Form von höheren oder niederen Rundhüten, die auch als Helme mit Eisen beschlagen oder sonst mit Goldborten und Edelsteinen verziert sind. Die unter Fig. 13 und 13, *b* mitgegetheilten Hüte von den Egstersteinen bilden gewissermassen der Übergang dazu. Ich theile hier zwei Beispiele mit, die ich beide Förster's Denkmalen entnehme. Das erste (Fig. 16) ist von den Sculpturen der gol-



(Fig. 16, *a*.)



(Fig. 16, *b*.)

denen Pforte zu Freiberg, das zweite (Fig. 16, *b*) aus der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Förster I, Abth. 2 und 3). Andere Beispiele gibt mehrfach Hefner: Trachtenbuch I, darunter das Grabbild Wittekind's und der Graf Siboto auf dem Familienbilde desselben besonders beachtenswerth sind. Hefner I, 29, 69; vgl. auch 58.

Neben der allgemeinen Herrschaft des Spitzhutes wollen wir wenigstens nicht unerwähnt lassen, dass hier und da sich bereits andere von ihm unabhängige Formen in Gebrauch zeigen, welche uns wenigstens die Andeutung eines Zusammenhanges mit dem späteren Reichthum der Kopfbedeckungen geben. Doch vermögen wir so wenig ihn im einzelnen Falle nachzuweisen, als die vorhandenen Mittel

hinreichen, den Gebrauch auf Stand oder Provinz festzustellen. So finden wir eine eigenthümliche Art von Mütze auf den Bronzethüren des Bischofs Bernward im Dom zu Hildesheim (1015); sie wird dort übereinstimmend von den h. drei Königen getragen; wir geben sie unter Fig. 17 (nach Förster's Denkm. IV, Abth. 2). Ferner gehört hierher ebenfalls eine reiche Mütze (Fig. 18), die nach einem nunmehr in München befindlichen Elfenbeinschnitzwerke des X. Jahrhunderts von Eye und Falke, Kunst und Leben, Heft 32, Bl. 3 „Volkstracht vom IX. und X. Jahrhundert", abgebildet ist; sie trägt ein Soldat am Kreuze Christi. Dieser ganz entsprechend finden sich Kopfbedeckungen von Bogenschützen auf der Stickerei von Bayeux (XI. Jahrhundert), von denen wir hier (Fig. 19) ein Beispiel nach Lacroix IV, Armurerie IV, *b* geben.


(Fig. 17.)


(Fig. 18.)


(Fig. 19.)

Mit einer noch eigenthümlicheren Kopfbedeckung, die aber nur, oder wenigstens ganz besonders den Sachsen eigen ist, macht uns eine sehr merkwürdige Stelle in Widukind's sächsischen Geschichten bekannt. Es wird dort (III, 2; Mon. Germ. III, p. 451) erzählt, dass, wie Kaiser Otto I gegen Frankreich gezogen sei, Herzog Hugo seiner gespottet habe: er habe eine solche Menge Waffen, wie der König nie gesehen, und er könne leicht mit einem einzigen Zuge sieben Speere der Sachsen verschlucken. Dann bemerkt Widukind weiter, der König habe darauf die berühmte Antwort gegeben: „sibi vero fore tantam multitudinem pilleorum ex culmis contexturum (nach anderer Lesart: pilleorum foeminorum) quos ei presentari oporteret, quantam nec ipse nec pater suus umquam viderit". Et revera, heisst es weiter, cum esset magnus valde exercitus, triginta scilicet duarum legionum, non est inventus, qui hujusmodi non uteretur tegumento nisi rarrissimus quisque. Eine andere Handschrift fügt hinzu, dass nur der Abt von Corvey mit drei Begleitern diese Ausnahme gemacht habe.

Wir haben also hier in der Mitte des X. Jahrhunderts ein ganzes sächsisches Heer von 30.000 Mann, Edle und Unedle, und alle tragen Strohhüte, statt Helme oder dergleichen. Das erscheint wie ein Räthsel, welches bis jetzt noch keine genügende Erklärung gefunden. Wachsmuth's (Sittengesch. II, p. 312, Anm. 5) Vermuthung, diese Hüte seien Weibertracht gewesen — wovon wir mindestens nichts wissen — und die Franzosen sollten von weibischen Männern geschlagen werden — gewiss keine Schmeichelei für seine Sachsen, und ferner seien die Heuhüte eine Zukost für den Pfeilverschlinger gewesen, diese ebenso gewaltsam witzige wie unverständliche Doppelsinnigkeit, wird wohl nicht leicht jemanden befriedigen. Noch weniger können wir uns mit Schottin (in der Übersetzung Widukind's p. 79) einverstanden erklären, der im lateinischen pileus eine Anspielung auf Pille vermuthet. Diese Pille können auch wir nicht verschlucken.

Eine Anmerkung von Pertz zu jener Stelle in den *Monumentis* führt uns auf den richtigen Weg der Erklärung. Derselbe sagt: „Subjicimus hic potissimum Ratheri Veronensis epicospi locum unde pileos stramine confectos Saxonibus proprios fuisse constat; exscripsi eum ex codice regio Monacensi saec. X. fol. 7: Sanctus iste nuda seminudus et inequalissima volutabatur diebus ac noctibus per septennium humo. Nos criminosi veniam rogaturi pilleum villosum capillis, quos extrahere lugendo debueramus ne infrigidemur, superinducimus, ejus cuphia nix grando et aura erat imbrifera. Hiemalis satis rigor incommodus, qui lavaret utique, quod commiserat scelus. Pro pilleo quem moris est incesta etiam generalitati adversa vel ejusdem aestimationis innumera plangentes, pelliculis exoticis intus farcire, brumali caput ipsius operiebatur lanugine. Stipularis illa ritus Saxonici camera, quam vertici pro vitando solis imponunt ardore, Phoebus illi erat flammivomus ipse."

Nun waren bekanntlich in jener Zeit die Sachsen, da Deutschland unter den Kaisern ihres herzoglichen Hauses stand, als der tapferste Stamm der Deutschen weit und breit berühmt und gefürchtet. Wenn also der Strohhut der Sachsen nationale Eigenthümlichkeit war und Otto den Franzosen mit dreissigtausend Strohhüten droht, was kann anders der Sinn dieser Drohung sein, als der Schreckfuss: er komme mit ebenso viel eingebornen Sachsen? So scheint uns das Räthsel genügend und ungezwungen gelöset.

Aus den Schlussworten der von Pertz mitgetheilten Stelle dürfen wir wohl auf eine breite Form dieses sächsischen Strohhutes schliessen, und so mag es auch erlaubt sein zur Vergleichung eine spätere Abbildung herbeizuziehen, welche sich in der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels aus dem XIII. Jahrhundert befindet. Ich gebe sie hier unter Fig. 20 nach Kopp, Bilder und Schrif-


(Fig. 20.)


(Fig. 21.)

ten I, p. 126. Es trägt an dieser Stelle — die übrigens nicht vereinzelt ist — den gelben Strohhut ein Bauer oder der Bauermeister. Nicht unähnlich ist (Fig. 21) ein ebenfalls gelber Hut, den auf einem Bilde der Mannessischen Handschrift (s. von der Hagen, Bildersaal XLIII) eine junge Schnitterin trägt. Die Zeichnung lässt ihn ebenfalls als Strohhut erkennen.

Dass übrigens schon in jener Zeit der Strohhut weder auf Sachsen noch auf die niedern Stände völlig beschränkt war, geht aus dem hervor, was Arx (Gesch. v. St. Gallen I,

p. 251) von jener Gegend berichtet: „selbst reiche Herren,“ sagt er unter anderem, „trugen z. B. Strohhüte“.

Die oben angeführte Mittheilung von Pertz gibt uns ferner in dem pilleus villosus wohl die erste Erwähnung des Filzhutes für das mittelalterliche Deutschland, was uns vermuthen lässt, dass er schon früher nicht unbekannt gewesen und auch der Filz wohl oft schon den Stoff zum Spitzhut geliefert hat. —

Über den Gebrauch des Hutes in diesen Jahrhunderten erfahren wir nur weniges aus den gleichzeitigen Schriftstellern. Liutprand vergleicht in seinem Gesandtschaftsbericht (Legat c. 40 Mon. III. p. 356) den griechischen Kaiser und den deutschen König mit einander und nennt diesen pilleatum, wogegen jener terristratus sei. Ebendort (c. 54) nennt er die Griechen tiaratos, teristratos, und will ihnen damit etwas Weibisches, Verächtliches vorwerfen. Nun ist die Teristra ein Seidentuch, haubenartig, welches unter der Krone oder der Tiara vom Haupte über Nacken und Schultern verhüllend herabfloss. Wir sehen hieraus, wie unrecht unsere Künstler thun, wenn sie Karl den Grossen oder andere abendländische Könige dieser Zeit mit der Teristra, dem wallenden Seidentuch unter der Krone, darstellen. Es ist eine wesentlich griechische oder morgenländische Tracht. Alle Bilder, die uns von Karolingischen oder spätern Königen enthalten sind, kennen sie nicht. Nur Karl der Kahle macht eine Ausnahme, welche unsere Ansicht bestätigt. Von ihm erzählten zum Jahr 876 die Jahrbücher aus dem Kloster Fulda (Mon. Germ. I, p. 389): er habe, da er aus Italien nach Gallien zurückgekehrt sei, neue und ungewöhnliche Tracht angelegt, den langen dalmatischen Talar, und habe den Kopf mit einer seidenen Hülle bedeckt u. s. w. Die lateinischen Worte nec non capite inveluto serico velamine ac diademate desuper imposito passen vollkommen auf die Art, wie wir die Könige jenes Zeitalters in der modernen Kunst zu sehen gewohnt sind. Dann heisst es weiter von Karl dem Kahlen: er habe alle Sitte fränkischer Könige verachtet und griechischen Prunk für den besten gehalten. Wir sehen, welches Recht unsere Künstler zu ihrer Darstellung haben.

Dem schon oben genannten Bischof Liutprand begegnete in Constantinopel, während seiner Gesandtschaft (Legat. c. 37, Mon. III, p. 355) folgendes Geschichtchen, das uns mit einem Stück fränkischer Sitte bekannt macht. Er wurde hinausgeführt in den kaiserlichen Park, sich denselben zu besehen und ritt darin herum mit den Hut auf dem Kopfe. Sobald das der kaiserliche Hofmarschall sah, schickt er sofort seinen Sohn und lässt sagen, es sei nicht erlaubt, dass jemand an dem Orte, wo der Kaiser sei, den Hut trage, sondern er müsse in der Teristra einhergehen. Dem antwortete Liutprand: Unsere Weiber gehen also tiaratae et teristratae einher, aber die Männer reiten mit dem Hut auf dem Kopfe. Er fügt dann noch hinzu, in seinem Vaterlande würde dem griechischen Gesandten kein Hinderniss in den Weg gelegt, ganz in ihrer Weise gekleidet zu gehen und ihnen allein sei es gestattet, den Kaiser mit bedeckten Haupt zu küssen.

Dass über Bedeckung und Entblössung des Hauptes sich schon ganz bestimmte Anstandsregeln geltend machten, ersehen wir aus mehreren Angaben. Der Mönch von St. Gallen (I, 18 Mon. Germ. II, p. 738) erzählt uns eine sonderbare Anekdote, die man an Ort und Stelle nachlesen mag. Es kommt darin ein rothhaariger Armer vor, der eine gallicula trug, quia pilleum non habuit. Er hatte sie in der Kirche aufbehalten, weil er sich seiner rothen Haare schämte und der Bischof zog sie ihm dann vom Kopfe. Wir sehen hieraus erstens, dass es Sitte war in der Kirche unbedeckten Hauptes zu sein, und zweitens lernen wir eine Kopfbedeckung gallischen Ursprungs kennen, die der ärmere Mann statt des pileus trug. Da der Bischof jenen Mann, wie er ihn herbeirufen lässt, dennoch einen pilleatus nennt, so mag auch die gallicula eine Art Hut gewesen sein, es müsste denn sein, dass auch pilleatus eben nur, „bedeckten Hauptes“ bedeuten kann. In diesem Falle dürfte vielleicht schon an die gallische Kapuze-Gugel zu denken sein. Sonst kommt das Wort nur als Bezeichnung einer Fussbekleidung vor — daher Galoschen. —

Nur vor freien Leuten wurde der Hut abgezogen; unfreie genossen diese Ehre nicht. So verargten es die bekannten Kammerboten Erchanger und Berthold dem Bischof Salomon von Constanz aufs höchste, als er sie zwei Oberhirten des Klosters St. Gallen als freie Leute ansehen liess, indem sie sich vor ihnen verneigten und die Hüte abzogen (Arx, Gesch. v. St. Gallen I. pag. 118 u. 162; vgl. auch Ducange s. v. pileum facere). Die Sitte hat sich dann fortgepflanzt und erweitert. So zeigen die Bilder der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels den Lehensherrn bedeckt, die Belehnten und sonstige Dienstmannen aber barhäuptig.

Der Luxus an den Hüten sprach sich vorzugsweise an Vergoldung und Besatz von Goldborten und Edelsteinen aus. Die Miniaturen geben mannigfache Beispiele. Dass diese Prachtliebe im X. Jahrhundert auch zu den Geistlichen gedrungen, lehrt uns die für die Culturgeschichte so interessante Synode zu Mont-Notre-Dame, worüber Richer (Hist. III, c. 37 flg.) ausführlich berichtet. Wir sehen daraus, dass die Geistlichen sich nicht mehr mit dem pilleus regularis begnügen wollten, sondern sich mit einer pillea aurita bedeckten; auch scheinen sie Kopfbedeckungen aus fremdem Rauchwerk getragen zu haben. (Mon. III. p. 616.)

(Fortsetzung folgt.)

Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien.

Von W. Lübke.

(Fortsetzung.)

Lucca,

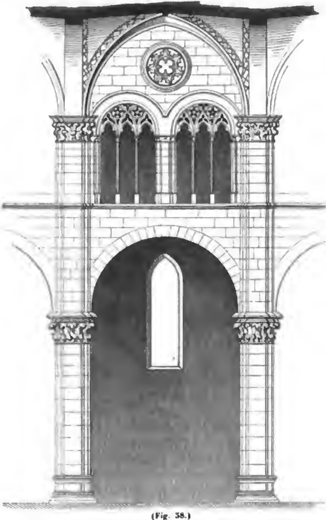
das durch seinen Reichthum an grösstentheils frühmittelalterlichen Kirchen so anziehend ist, besitzt in seinem Dom S. Martino ein der Anlage und Façadebildung nach noch romanisches Gebäude, welches aber im XIV. Jahrhundert einen Umbau erfuhr, der sein Inneres zu einem der edelsten

30' : 1''

(Fig. 57.)

und schönsten gothischen Monumente Italiens macht. Da bis jetzt nur Burckhardt[1]) gebührend auf die Bedeutung des Baues aufmerksam gemacht, und der Grundriss bei Wiebeking[2]) nicht genügend ist, so gebe ich einen solchen nach einer genauen von mir gemachten Aufnahme (Fig. 57).

Die Schönheit des Raumes beruht zunächst auf der weiten, freien Wirkung; diese aber ist in einer von der herkömmlich italienischen Weise abweichenden Disposition begründet, auf welche der Dom zu Siena und vermuthlich die Beibehaltung der Gesammtbreite des früheren romanischen Baues eingewirkt hat. Der Architekt rückte die Pfeiler bis auf etwa zwei Drittel der Breite des Mittelschiffes zusammen und gab den Gewölben der Seitenschiffe



(Fig. 58.)

ungefähr quadratische Anlage. Durch ungewöhnliche Schlankheit wurde aber trotzdem ein überaus freier, weiter Eindruck erzielt, der das nur 29 Fuss 8 Zoll bis 30 Fuss breite Mittelschiff viel bedeutender erscheinen lässt. Wodurch aber diese Wirkung noch gesteigert wird, das ist die Anlage eines schönen, hohen Triforiums, dessen freie

[1]) Cicerone S. 143.

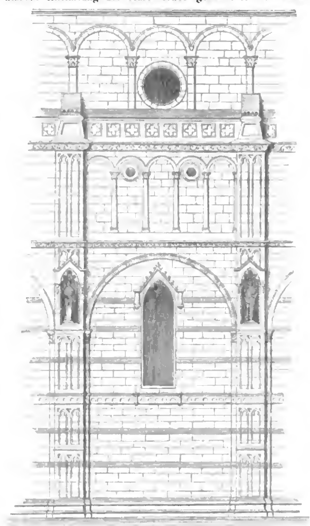
[2]) A. a. O. Taf. 76.

Masswerkmuster sich auf den dunkeln Dachstuhl des Seitenschiffes öffnen (Fig. 58). Gleich den Arcaden und Gewölben sind diese Triforien, auf die wahrscheinlich die Fenster des Camposanto zu Pisa eingewirkt haben, rundbogig geschlossen. Merkwürdiger Weise ziehen sie sich auch über die Querschiffformen und selbst in der Längenrichtung des Querschiffes fort, nehmen dort aber, wo die Rücksicht auf das Dach fortfiel, eine spitzbogige Form an, die denn auch eine freiere, klarere Entfaltung des Masswerkes gestattete. In diesem



(Fig. 59.)

(Fig. 60.)



(Fig. 61.)

Fortführen der Triforien liegt eine Übertragung der ähnlichen Anlage, die am Dom zu Pisa mit den Emporen getroffen worden ist.

Haben wir bereits mehrere Einflüsse benachbarter Bauten auf dieses ausgezeichnete Werk nachweisen können, so zeigt nun die Gliederung seiner Pfeiler (Fig. 59) ein genaues Anschliessen an die Pfeilerbildung des Doms zu Florenz, und selbst der Sockel (Fig. 60) befolgt auf's Genaueste dasselbe Muster, nur dass die Profilirung freier, lebendiger und glücklicher ist, wie ein Vergleich mit Fig. 43, *a* [1]) deutlich darthut. Auch die Wandflächen des Äusseren zeigen eine auf klares, künstlerisches Verständniss deutende Fortbildung des Systems, das der Florentiner Dom ausgeprägt hat, nur dass, was dort durch den Reichthum des musivischen Marmorschmuckes spielend und kleinlich geworden ist, hier durch einfache Beschränkung ein edles Mass inne hält (Fig. 61).

Die Façade hat die offenen Säulengallerien, die durch den Vorgang des Doms zu Pisa in die romanische Archi-



(Fig. 62.)

tectur Lucca's übertragen wurden. Von der feinen Gliederung jener früheren Epoche mag die Einfassung des Hauptportales (Fig. 62) ein Beispiel geben. Auch die Chorapsis hat eine eben so zierliche als edle romanische Flächenbehandlung.

Siena.

Siena ist schon durch seinen **Dom** einer der wichtigsten Punkte Italiens für die Entwicklung des gothischen Styles. Die Baugeschichte dieses merkwürdigen Gebäudes ist aber noch immer nicht so klar dargelegt worden, wie es seiner Bedeutung entsprechend wäre, wird aber auch vielleicht nie vollständig von allen Räthseln befreit werden. **Burckhardt** [2]) hat darüber bis jetzt das Bündigste und Klarste gegeben. Er nimmt mit Recht an, dass der Bau des Langhauses zuerst vollendet war, und dann der Erweiterungsbau des Chores vorgenommen wurde. Die ungewöhnliche Gestalt des Chores lässt schliessen, dass in der That früher eine einfachere Anlage hier vorhanden war, die vermuthlich in hergebrachter Weise da, wo jetzt

[1]) Wir bemerken hiebei zugleich, dass in der Numerirung der Holzschnitte (vgl. Mittheilungen 1860, S. 168) hinsichtlich ihrer Beziehung zum Texte ein Versehen von unserer Seite unterlaufen ist. Anstatt Fig. 43, *b* (beim Pfeilergrundriss) ersuchen wir zu lesen Fig. 42, anstatt Fig. 42 (beim Pfeilerprofil) Fig. 43, *a* und anstatt Fig. 43, *a* (beim Capitäl) Fig. 43, *b*.
D. Red.

[2]) Cicerone S. 132 ff. und die Anmerkungen, namentlich auf S. 134.

die wunderliche Kuppel sich erhebt, ein Kreuzschiff hatte, an das sich ein Chor sammt Apsis fügte. In einem Baue, der selbst in gothischer Periode noch so streng an romanischer Gliederbildung festhält, ist eine solche dem romanischen Herkommen gemässe Anordnung wohl zu vermuthen. Wenn aber nun die Frage entsteht, ob die Kuppel, welche so wenig mit dem Langhause wie mit dem Kreuzschiffe harmonirt, ein älterer oder ein jüngerer Bau sei, so glaube ich allerdings für die letztere Annahme überwiegende Gründe zu finden. Bekanntlich erweitert sich das Mittelschiff für die Kuppelanlage zu einem Sechseck, indem zwei ihrer Pfeiler mitten in die Hauptaxe der beiden Seitenschiffe hinausgerückt werden. In diesem Streben, eine bedeutendere Wirkung des Kuppelraumes zu gewinnen, und denselben nicht blos auf das Mittelschiff, sondern auf das ganze Langhaus zu beziehen, erkenne ich einen entschiedenen Fortschritt. Dass der Versuch das erste Mal noch nicht gelang, sondern noch etwas Halbes, Unklares zeigt, scheint mir um so bezeichnender für die Stelle, die ich ihm in der Baugeschichte des Domes anweisen möchte. Auch die später ausgeführte prächtige Façade (seit 1284), ist ein solcher kühner Versuch, das Herkömmliche zu durchbrechen, neue grossartige Wirkungen zu erringen, obwohl auch hier noch keine völlig gesetzmässige Gliederung des Ganzen erreicht wird, keine consequente Entwicklung der oberen Theile aus den unteren, was Alles erst die Façade des Doms zu Orvieto erreichen sollte. So lag ja auch für die Verbindung einer mächtiger wirkenden Kuppel mit dem ganzen dreischiffigen Langhausbaue noch kein Beispiel vor, und dieselbe Unklarheit, welche in der früheren romanischen Epoche der Domkuppel von Pisa als erstem Versuch überhaupt auf diesem Gebiete anhaftete, musste auch in Siena sich einstellen. Gleichwohl steigerte man die räumliche Anlage der Kuppel hier doch schon auf 48 Fuss zu 58 Fuss Durchmesser und gab ein Beispiel, welches später den grossartigen Gedanken der Florentiner Kuppel, wie Meister Arnolfo ihn fasste, in's Leben rufen konnte.

Die Baugeschichte des Domes ist durch den Umstand, dass im XIV. Jahrhunderte ein grossartiger Erweiterungsbau beabsichtigt wurde, dem das vorhandene Gebäude nur als Querschiff dienen sollte, nicht wenig in Verwirrung gerathen. Diesen überaus mächtig angelegten Bau, der später unvollendet gelassen wurde, erkennt man in den hohen Bogenhallen, welche an der Südseite sich nach dem freien Platze daselbst erstrecken. Das Mittelschiff war hier auf circa 47 Fuss, die Seitenschiffe auf 26 Fuss Breite angelegt, während das Mittelschiff des alten Domes nur gegen 30 Fuss breit ist. Auch die Gewölbe sollten auf schlanken, leichten Stützen kühn emporsteigen, denn die Scheitelhöhe des alten Mittelschiffes (75 Fuss — nicht 86 Fuss, wie **Kugler** nach **Wiebeking's** Zeichnung angibt) sollte die Kämpferhöhe des neuen werden, dessen Scheitelhöhe demnach auf circa 100 Fuss gestiegen wäre. Auf diesen Neubau bezog **Rumohr** die Urkunde vom Jahre 1260 [1]), welche besagt, dass die neu aufgeführten Gewölbe, obgleich sie Risse bekommen hätten, nach der Aussage der Meister nicht abzubrechen wären, weil die neben ihnen aufzuführenden Wölbungen denselben Festigkeit geben würden. **Burckhardt** [2]) hat mit Recht darauf hingewiesen, dass diese Gewölbe sich nicht auf den Neubau beziehen können, weil in einer Urkunde vom Jahre 1321 (nach der gewöhnlichen Rechnung 1322) man erst eben bei den Fundamenten desselben beschäftigt ist und den Beschluss fasst, sie zu verstärken [3]). Er will daher diese Gewölbe, über deren Unzulänglichkeit im Jahre 1260 geklagt wird, dem Erweiterungsbau des Chores zuschreiben. Ich glaube aber, man muss noch weiter gehen und diese *„volte, que ex novo facte sunt“* auf das jetzige Langhaus des Domes beziehen, welches demnach um diese Zeit vollendet worden wäre. Daran schliessen sich trefflich die übrigen urkundlichen Nachrichten zur Ergänzung und Bestätigung an. Denn um 1266 arbeitet Niccolo Pisano an der prächtigen Marmorkanzel des Domes [4]), und man sieht daraus, dass man mit Vollendung der inneren Ausstattung beschäftigt war. Was aber, wie mich dünkt, entschieden zu meiner Annahme zwingt, ist die Urkunde vom Jahre 1339, in welcher es ausdrücklich heisst: *„quod navis dicte ecclesie de novo fiat, et extendatur longitudo dicte navis per planum Ste. Marie versus plateam Manettorum“* [5]). Das sagt also mit klaren Worten zweierlei: Das Schiff des Domes solle erneuert und seine Länge gegen die Piazza Manetti ausgedehnt werden. Die Verlängerung bestand darin, dass man den jetzigen Chorbau sammt den Querschiffarmen anlegte; darüber wird kein Zweifel sein. Aber was hat man unter der Erneuerung des Schiffes zu verstehen? Nichts anderes, denke ich, als den Neubau der Gewölbe, über deren Beschaffenheit schon im Jahre 1260 Klage geführt wurde. Diese Annahme, die Manches klarer macht, glaube ich durch die Beschaffenheit unseres Monumentes selbst begründen zu können. Dass die Rundbogenarcaden des Schiffes sammt den Pfeilern (vgl. die Darstellung des Systems nach meiner eigenen Aufnahme unter Fig. 63) nicht wohl derselben Bauzeit angehören können, wie die oberen Theile mit ihren magern Pilastern und ausgebildeten gothischen Fenstern, deren Masswerk das XIV. Jahrhundert entschieden verräth, scheint mir unwidersprechlich. Die Gliederung der Pfeiler mit vier Halbsäulen, die gedrückte attische Basis (Fig. 64) mit dem Eckblatt, die Capitäle mit reich entwickelter Kelchform,

[1]) Rumohr's italienische Forschungen Bd. II, S. 128 ff.

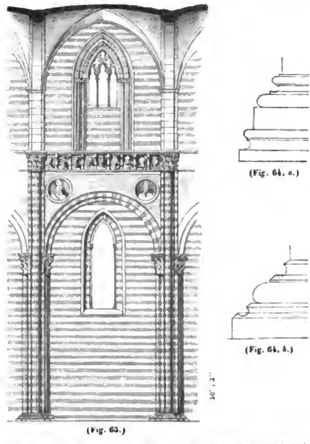
[2]) Cicerone S. 134, Anmerkung.

[3]) Rumohr a. a. O. S. 130 „quod fundamenta novi operis, que fiunt ad presens . . . . non sunt sufficientia.

[4]) Rumohr a. a. O. S. 145.

[5]) Rumohr a. a. O. S. 135.

theils mit korinthisirendem, theils mit rein romanischem Blattwerke und Thieren aller Art decorirt, das Alles ist eben so consequent romanisch wie der obere Bau mit seinen Gewölben und Fensterformen gothisch. Ich bin daher zu der Überzeugung gelangt, dass man im Jahre 1339 die älteren, von Anfang an unzuverlässigen Gewölbe abtrug und die Oberwand mit ihren jetzigen Fenstern und Wölbungen ausführte, sodann aber den jetzigen Chorbau in Angriff nahm. Dass man in diesen neuen Theilen die Pfeilergliederung des Schiffes nachahmte, forderte die Harmonie des Baues; aber schon in der Gestalt der Basis,



(Fig. 64, a.)

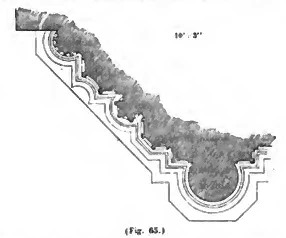
(Fig. 64, b.)

(Fig. 63.)

obwohl sie die Grundelemente der attischen beibehält (Fig. 64, *b*), spricht sich der veränderte Formensinn aus. Sodann hat man die Arcaden durch aufgestelzte Pilaster, die den Pilastern des Schiffes analog gebildet sind, schlanker gemacht und die Hauptdienste der Gewölbe ohne Unterbrechung durch den Fries mit den Papstköpfen, der sich über den Arcaden hinzieht, emporgeführt. Ferner gab man den neuen Theilen grössere Ruhe, indem man auf vier bis sechs Lagen weissen Marmors eine schwarze Schichte folgen liess, was man auch bei der Verkleidung des Äusseren befolgte, während in den älteren Theilen die schwarzen und weissen Steine in einzelnen Schichten von je $7^1/_2$ Zoll Höhe wechseln. Nur die oberen Partien der Chorwände folgen wieder diesem älteren Systeme. Endlich neigen auch die Arcaden im Chor zu spitzbogiger Form, und entschieden tritt dieselbe hier in den Quergurten der Seitenschiffe auf.

Während man solchergestalt den älteren Dom zu der grossartigen Erscheinung abrundete, die er jetzt darbietet, und zum Abschluss die östliche Façade hinzufügte, die, obschon unvollendet, eine der edelsten und klarsten des gothischen Styles in Italien ist [1]), beschloss man gleichwohl in frischem Eifer, die Arbeit an dem neuen Dome mit unverminderter Energie fortzusetzen [2]), und nur die Pest vom Jahre 1348 mit ihren schweren Folgen scheint das Werk unterbrochen zu haben, so dass man jetzt nur an den unvollendet gebliebenen Ruinen die erhabene Schönheit des Entwurfes erkennen kann.

Dass die Taufkirche S. Giovanni, welche unter dem Chor des Domes durch das tief abschüssige Terrain gewonnen wurde, und der die östliche Façade als Zugang dient, um dieselbe Zeit ihre Vollendung empfing, lässt sich schon aus den Kunstformen des Äussern schliessen. Die Portale sind zwar auch hier noch rundbogig, haben indess eine strengere, im gothischen Geist behandelte Gliederung, während in den Prachtportalen der jedenfalls früher (seit 1284) angelegten Westfaçade die spielende Decorationslust der italienischen Bauweise zur Geltung kommt (vgl. das Profil des Hauptportales, Fig. 65). Auch im



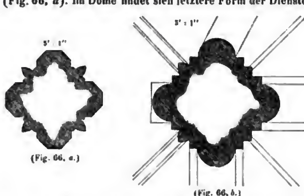
(Fig. 65.)

Übrigen ist die Decoration der jüngeren Ostfaçade mässig und fein, die Dreitheilung im ganzen Aufbaue mit klarer Consequenz durchgeführt. Im Innern der Taufkirche ergab sich aus der gleichen Höhe, welche den Schiffen gegeben werden musste, ein rundbogiges Gewölbe für das mittlere, spitzbogige für die schmalen Seitenschiffe. Die Pfeiler zeigen keine romanischen Reminiscenzen mehr, denn sie gehen vom Achteck aus, dem vier aus derselben Grundform

[1]) Die Nachricht Vasari's, dass dieselbe von Agostino and Agnolo von Sienna entworfen sei, nimmt Burckhardt (a. a. O. S. 135, Anmerk.) überzeugend in Schutz.

[2]) Rumohr a. a. O. S. 138 „dummodo in opere novo dicte ecclesie jam incepto nihilominus sollicite et continue procedatur.")

gebildete polygone Dienste für die Gurten und eben so viele zugespitzte Rundstäbe für die Rippen vorgelegt sind (Fig. 66, *a*). Im Dome findet sich letztere Form der Dienste



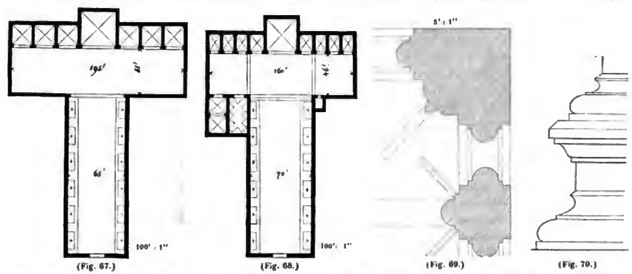
(Fig. 66, *a*.) (Fig. 66, *b*.)

nur an den Pfeilern der Kuppel (Fig. 66, *b*), dort jedoch in Verbindung mit der übrigens romanischen Gliederbildung. Die Pfeilercapitäle in der Unterkirche haben gothische Knospenblätter.

Auch ausser dem Dome hat Siena an Kirchen und Profanbauten so viel Bedeutendes aus mittelalterlicher Zeit, es bietet so vielfache Beispiele einer eben so anziehend reichen Hausteinarchitectur wie eines edel gegliederten und trefflich durchgeführten Backsteinbaues, dass kaum ein anderer Ort Italiens darin sich mit dieser köstlichen Stadt messen kann. Auch in Deutschland und selbst in Belgien kenne ich keine Stadt, die noch so vollständig das Gepräge ihrer mittelalterlichen Herrlichkeit trüge wie Siena.

Von den vielen architektonischen Eindrücken, welche ich in dieser unvergesslichen Stadt empfing, hebe ich nur noch einige hervor. Zunächst die beiden grossen Backsteinkirchen S. Domenico und S. Francesco, von denen ich unter Fig. 67 und 68 die nach Schritten ausgemessenen Grundrisse beifüge. Es sind Bauten von höchst einfachem Charakter, in gothischen Formen ausgeführt gleich S. Croce in Florenz, charaktervolle Beispiele solcher strengen, einfachen, aber mächtig angelegten Ordenskirchen. Das Langhaus ist bei beiden nur auf ein einziges, aber kolossales Schiff zurückgeführt; doch sieht man bei S. Domenico am Äusseren die Ansätze eines ehemals beabsichtigten Seitenschiffes. Die Länge des Schiffes beträgt in beiden Kirchen circa 176 Fuss, die Gesammtlänge im Lichten bei S. Francesco circa 258, bei S. Domenico circa 265 Fuss; die Breite des Mittelschiffes dort 70, hier mit Rücksicht auf die anzulegenden Seitenschiffe nur 65 Fuss. Beide Kirchen sind nur im Chor und den Chorcapellen mit Kreuzgewölben bedeckt, im Langhaus und Querschiffe dagegen mit offenem Dachstuhl versehen. An den Wänden des Langhauses zieht sich aber eine hölzerne Gallerie hin, die an der Westwand über das grosse Radfenster empor steigt. Der Chor sammt den Capellen öffnet sich im Spitzbogen gegen das Schiff, die Querflügel aber haben grosse Halbkreisbögen und auch gegen das Langhaus öffnet sich das Querschiff im Rundbogen. Ganz dasselbe Verhältniss tritt auch in S. Domenico ein, nur dass hier das viel längere Kreuzschiff keine Gliederung durch Quergurte hat und mit seinem Dachstuhl sich über den des Langhauses erhebt. Unter dem Chor befindet sich, wie beim Dom, veranlasst durch das abschüssige Terrain bei beiden Kirchen, eine gewölbte, jetzt wüst liegende Unterkirche.

Endlich gebe ich noch einige Notizen über die zierliche Loggia degli Uffiziali am Casino de' Nobili, eine jener öffentlichen Hallen, in welchen sich die Nachwirkung der grandiosen Loggia de' Lanzi zu Florenz an vielen Orten Mittel- und Oberitaliens nachweisen lässt. Der elegante, jetzt stark verwahrloste Bau datirt vom Jahre 1417. Die Halle öffnet sich gegen die Strasse mit Rundbögen, die von eisernen Zugankern gehalten, auf zwei kräftigen Eckpfeilern (Fig. 69) und zwei schwächeren Mittelpfeilern ruhen. Der lichte Abstand der Pfeiler von einander und von der Wand misst 17 Fuss, die drei Kreuzgewölbe setzen

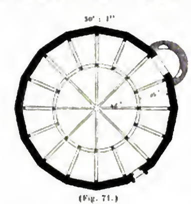


(Fig. 67.) (Fig. 68.) (Fig. 69.) (Fig. 70.)

in der Wand auf Consolen auf. Wie die Wölbungen hier wieder zum Rundbogen zurückgekehrt sind, so zeigen auch die Sockel der Pfeiler (Fig. 70) eine eigene freie Wiederaufnahme romanischer Motive. Nur an den Capitälen mischen sich gothische Knospenblätter mit dem antikisirenden Akanthus.

Perugia,

das an mittelalterlichen Denkmalen bei Weitem nicht mit Siena sich messen kann, bietet vornehmlich in seiner kleinen Kirche St. Angelo einen in vieler Hinsicht merkwürdigen Bau, dessen erste Anlage sicher noch aus altchristlicher Zeit stammt und grosse Verwandtschaft mit S. Stefano rotondo zu Rom zeigt. Es ist ein Sechzehneck von circa 82 Fuss Durchmesser (Fig. 71),



(Fig. 71.)

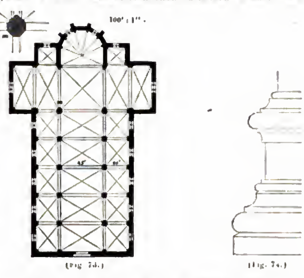


(Fig. 72.)

wovon 46 Fuss auf den höheren Mittelraum kommen. Sechzehn korinthische Säulen, je zwei kürzere auf erhöhten Basen mit je zwei längeren abwechselnd, scheiden den Hauptraum von dem niedrigen Umgange. Von Anfang an war der Bau auf eine Holzdecke berechnet, doch ist die jetzige ein späterer Zusatz. An der Oberwand steigen nämlich (Fig. 72) acht kleine Halbsäulen von Consolen auf, im Charakter des XIV. Jahrhunderts (dem auch das jetzige spitzbogige Portal des Einganges entspricht). Diese tragen rundbogige Gurten, auf welchen das Sparrendach ruht. Ähnlich ist die Anordnung in den Umgängen, wo jedoch sechzehn Bögen auf Wandpilastern angebracht sind, die das Dach aufnehmen und zugleich als Streben gegen die oberen Bögen fungiren. Der kleine Bau muss ehemals durch die jetzt erneuerten rundbogigen Fenster ein trefflich wirkendes Oberlicht empfangen haben. Die sechzehn Säulen sind offenbar von antiken Gebäuden genommen, die Capitäle sehr verschieden, aber fast durchweg später antiker Zeit entstammend, nur ein einziges ist in roher Skizzirung den korinthischen Vorbildern nachgeahmt. Der Aufsatz über den Capitälen zeigt ein steiles Carniesprofil. Die Apsis ist ein späterer Zusatz. Der ganze Bau ist in Backsteinen aufgeführt.

Auch S. Pietro ist ein altchristlicher Bau, und zwar eine Basilica von ziemlich ansehnlichen Verhältnissen, mit einem circa 40 Fuss breiten Mittelschiffe, an welches in gothischer Epoche ein Querhaus und polygoner Chor angesetzt worden ist. Die zehn Säulenpaare des Langhauses sind von einem antiken römischen Bau genommen. Nur die letzte Säule hat ein korinthisches Capitäl. Die Arcadenbögen sind etwas gedrückt. Das Mittelschiff hat eine gute Felderdecke aus der früheren Renaissancezeit.

Der Dom endlich (Fig. 73) ist ein seltenes Beispiel gothischer Hallenanlagen in Italien, doch von unglücklichen Verhältnissen. Die Gewölbe des Mittelschiffes haben bei 45 Fuss Spannung einen hässlichen, stumpf gedrückten Spitzbogen. Sie ruhen auf achteckigen Pfeilern, die im Verhältniss zur Wölbung zu schlank sind. Ihre Sockel sind aus zwei Theilen zusammengesetzt (Fig. 74) und geben in ihren charakteristischen Gliedern wieder eine

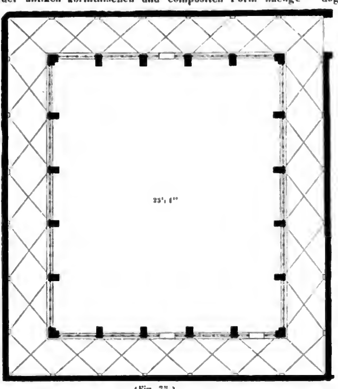


(Fig. 73.) (Fig. 74.)

neue Variation der attischen Basis. Die Fenster sind schmal, zweitheilig, in klaren, gothischen Masswerkformen von Drei- und Vierpässen. Sie sind in zwei Reihen über einander angebracht, deren obere auf dem Gesimse fusst, welches die Pfeilercapitäle mit einander verbindet.

Viterbo.

Schon in der Nähe Roms wird man noch durch das alterthümliche charaktervolle Gepräge und die vielen reizenden Brunnen Viterbo's gefesselt. Der **Dom** ist im Äusseren zwar nüchtern, zopfig und auch im Innern durch ein später eingesetztes Tonnengewölbe mit Stichkappen im Mittelschiffe und Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen stark verändert, aber die alte, schöne Disposition einer edlen Säulenbasilica, etwa aus dem XII., oder dem Beginne des XIII. Jahrhunderts ist in den zweimal zehn Marmorsäulen des Schiffes noch wohl zu erkennen. Alle Schäfte sind monolith, mit kräftigen attischen Basen, lebendiger Entasis, die Capitäle voll Phantasie, selbstständig der antiken korinthischen und compositen Form nachgebildet.

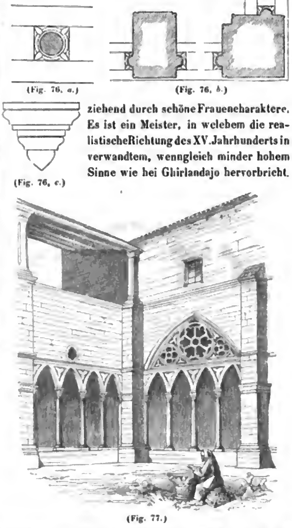


(Fig. 75.)

Während man in Rom fortwährend nur antike Reste zu verwenden im Stande war, vermochte man hier in mittelalterlicher Zeit so frei und edel die Antike mit eigenem Geiste aufzunehmen. Die gegenüber liegenden Capitäle sind immer gleich oder doch im Wesentlichen übereinstimmend. Nur ein paar Mal kommen Thierfiguren daran vor, Adler und Sphinxe, Menschengestalten und einmal Delphine, die mit ihren Schwänzen die Ecken bilden. Der Eindruck des Raumes ist licht, frei und stattlich, nur der Chor ist niedrig und dunkel.

Links von der Kirche erhebt sich selbstständig der viereckige Glockenthurm, mit regelmässig wechselnden Schichten schwarzen und weissen Marmors bekleidet und in mehreren Geschossen mit zierlichen gothischen Masswerkfenstern durchbrochen. Auch ein anderer Bau, links vom Dome, zeigt ähnliche gothische Fenster. Rechts dagegen liegt der bischöfliche Palast, mit grossem Saal, der eine alte, tüchtige, hölzerne Dachrüstung zeigt. Daneben eine Terrasse mit Springbrunnen und ehemaliger schlanker Spitzbogengallerie, ursprünglich von reizvoller Anlage und noch jetzt eine köstliche Aussicht über die Stadt, die Thäler und die Höhen bietend.

Nach der kleinen Kirche **S. Maria della Verità** zog mich eine Nachricht von **Burckhardt** über ein Frescobild des alten Meisters Lorenzo da Viterbo vom Jahre 1469. Es ist eine Vermählung der heiligen Jungfrau mit vielen tüchtigen Portraitgestalten, die Hauptfiguren dagegen schwächer. Darüber der Tempelgang Mariä, anziehend durch schöne Frauencharaktere. Es ist ein Meister, in welchem die realistische Richtung des XV. Jahrhunderts in verwandtem, wenngleich minder hohem Sinne wie bei Ghirlandajo hervorbricht.



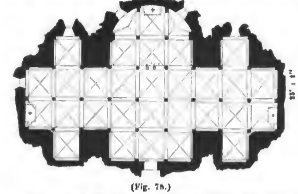
(Fig. 76, a.) (Fig. 76, b.) (Fig. 76, c.)

(Fig. 77.)

Am Gewölbe sieht man, eigenthümlich in einem grossen Kreise angebracht, die mächtigen Gestalten der Apostel, in einem kleineren Kreise die vier Propheten, in den Zwickelecken die Symbole der Evangelisten. An der Rückwand ist die Madonna,

auf Wolken schwebend und betend, von Engeln umgeben, unten Heilige, also ihre Himmelfahrt dargestellt. An der Wand rechts die Verkündigung und Mariä Begegnung mit Joseph.

An die Kirche stösst ein reizender Klosterhof, in der Anlage noch ganz romanisch (Fig. 75) mit schlanken Säulchen zu dreien und vieren in jeder Bogenöffnung. Die Basen haben das Eckblatt (Fig. 76, *a*), die Capitäle zeigen reiche und mannigfaltige Blattmuster, die sich an den Pfeilern fortsetzen, die Arcaden zeigen den Spitzbogen, und in den Zwickelflächen eine Durchbrechung mit runden oder zugespitzten und geschweiften Kleeblättern in mannigfacher Zusammensetzung. Die Pfeiler (Fig. 76, *b*) sind an den Ecken mit feinen Rundstäbchen im Sinne romanischer Kunst gegliedert. Auch die Consolen in den Wänden, auf denen die Kreuzgewölbe aufsetzen, zeigen ein romanisches Profil (Fig. 76, *c*) mit Ausnahme des Ganges links vom Portal, welcher in der Renaissancezeit geändert wurde. An der dem Kirchengebäude anstossenden Seite sind über den Arcaden die Wandflächen durch grosse, wie es scheint später hinzugefügte Spitzbogenöffnungen durchbrochen (Fig. 77). Diese sind ganz mit reichem gothischen Masswerk gefüllt, das in den Motiven symmetrische Abwechselung nach den einzelnen Feldern zeigt. Das mittlere und die beiden äusseren Felder haben Fischblasenmuster, die beiden anderen ein edleres System von Rosetten und Radfenstern[1]). An den übrigen drei Seiten sind nur kleine, zierliche Rosetten, die aber die verschiedenste Ausbildung erfahren haben, über den Arcaden angeordnet, und das obere Geschoss wird von einer offenen Halle gebildet, auf deren schlanken Steinpfeilern das Dach ruht.



(Fig. 78.)

Die Wirkung des Ganzen ist äusserst malerisch, noch im besten Sinne mittelalterlicher Kunst. Das Detail der Säulen ist freilich bei Weitem nicht so lebenskräftig und mannigfaltig wie in der romanischen Kunst Deutschlands, z. B. in den prachtvollen Kreuzgängen österreichischer Cistercienserklöster, aber die Gesammtanlage ist sehr anziehend und selbst durch die späteren Zusätze nicht gestört sondern gesteigert.

Endlich füge ich noch einige Bemerkungen über Civita Castellana hinzu, dessen Dom eine im XVI. Jahrhundert völlig umgebaute alte Basilikenanlage darbietet. Nur die Krypta und die Vorhalle sind vom ursprünglichen Bau erhalten. Erstere ist durch ihre originelle Grundform (Fig. 78) bemerkenswerth, die sich nach beiden Seiten mit einer doppelten Kreuzanlage erweitert. Die rundbogigen Kreuzgewölbe ruhen auf Säulen, die eben so verschieden an Dicke des Schaftes wie an Ausbildung der Säulen sind. Einige haben entschieden antike Capitäle, andere sind roh korinthisirend, wieder andere variiren das korinthische Capitäl in den mannigfachsten Gestalten und Wendungen, noch andere zeigen freiere romanische, nur theilweise antikisirende Bildung. Die Basen haben die attische Form in der verschiedenartigsten Auffassung; an den beiden östlichen Pilastern der Apsis sieht man Bandverschlingungen und Blattranken von höchst primitiv mittelalterlichem Charakter; von den beiden andern Pilastern der Apsis zeigt der zur Linken ein Capitäl von barbarischer Form, der rechts befindliche sogar ein wunderlich verwandtes antikes Bruchstück mit altrömischen Inschriftresten[1]). Der mittlere Theil der Apsis wird also wohl noch aus altchristlicher Zeit stammen und in entwickelter romanischer Epoche die Kreuzarme als Zusätze empfangen haben.

Im Chor und dem Schiffe der Kirche finden sich noch schöne Reste musivischen Fussbodens in jenem „Opus Alexandrinum“, an welchem die Basiliken Roms so reich sind. Wichtiger noch sind die alten marmornen Chorschranken, die sich in einer Nebencapelle erhalten haben. Sie gehören zu den prächtigsten Werken des XIII. Jahrhunderts, und sind inschriftlich von zwei römischen Meistern gefertigt: „DRVD' ET LVCAS CIVES ROMANI MAGRI DOCTISSIMI HOC OPVS FECERVNT“. Die trefflichste Marmorplastik mit ihren feinen, antiken Details verbindet sich auf's Zierlichste mit den eleganten Mosaikfüllungen.

Die Vorhalle der Kirche ist ein eben so anmuthiges Werk derselben Zeit, und ihre konischen Säulen erinnern entschieden an die Säulen in der Gallerie des Florentiner Baptisteriums.

V.

Von Rom über Neapel nach Palermo.

Rom.

In der Hauptstadt der Christenheit geht bekanntlich das Studium der specifisch christlichen Kunst, der mittelalterlichen, ziemlich leer aus. Keine Stadt der abendländischen Welt hat sich so herb und schroff der mittelalterlichen Architecturbewegung verschlossen, wie gerade Rom, wo die antiken Anschauungen so gut die alte constantinische Basilica St. Peter's wie den jetzigen Prachtbau, dieses Haupttempels der katholischen Christenheit, beherrschten und beherrschen. Dennoch ist und bleibt Rom einer der wichtigsten Punkte für die Geschichte der christlichen Kunst, schon

[1]) In unserer Abbildung ist das vorletzte Feld zum letzten gemacht worden, weil es das schönere und charakteristischere ist.

[1]) Man liest: V Q P·S F in sechszölligen Buchstaben.

weil es die grösste Anzahl altchristlicher Basiliken enthält, die trotz aller Veränderungen der späteren Zeit in ihrem ursprünglichen Kerne meistens noch wohl zu erkennen sind. Über diese Monumente etwas Neues zu bringen, darf ich mir nach den sorgfältigen Arbeiten, die darüber vorliegen, nicht zutrauen. Wohl aber haben die unter Papst Pius IX. mit grossem Eifer betriebenen Nachgrabungen nach Resten der altchristlichen Zeit manches wichtige Monument zu Tage gefördert, und die christliche Archäologie darf sich Glück wünschen, dass ein Mann von so glänzendem Scharfblick, so gediegenem Wissen und so unermüdlicher Begeisterung, wie sie den Cav. de Rossi auszeichnen, diese Nachgrabungen leitet. Das altchristliche Museum des Lateran füllt sich mit Inschriften und Bildwerken aus den Katakomben, welche wichtige monumentale Documente über die Entwicklung der altchristlichen Kirche und Kunst darbieten, und von der wissenschaftlichen Gediegenheit eines Gelehrten wie de Rossi dürfen wir endlich ein Werk über die Katakomben und die übrigen altchristlichen Denkmale erwarten, welches den Gegenstand würdig und gewissenhaft behandelt.

Unter den Resultaten der neueren Ausgrabungen ist die Entdeckung einer uralten, unter der heutigen Kirche S. Clemente liegenden christlichen Basilica eines der wichtigsten. Die erste geschichtliche Erwähnung einer Basilica des h. Clemens verdanken wir dem h. Hieronymus in seinem im J. 392 geschriebenen Werke über die ältesten Kirchenschriftsteller. Dass dieses ursprüngliche Heiligthum noch unter der jetzigen Kirche vorhanden sei, entdeckte zuerst der durch sein Werk über Nubien bekannte Architekt Gau, sodann gab Bunsen in seinen Beschreibungen der Stadt Rom, Bd. III, Abth. 1, S. 577 f. Nachrichten über die geringen Spuren dieses alten Baues. Erst im Jahre 1858 wurde auch der jetzige Prior des Klosters aufmerksam auf diese Reste und liess nun in einem bisher als Keller gebrauchten Raume Nachgrabungen anstellen, die dann während meiner Anwesenheit (Winter 1858/59) so weit gediehen waren, dass der grösste Theil des rechten Seitenschiffes der alten Basilica in einer Länge von beiläufig 80 Fuss aufgedeckt wurde.

Zunächst legte man die in guten Ziegelsteinen aufgeführte Umfassungsmauer des rechten Seitenschiffes bloss. An dieser finden sich Spuren alter Wandgemälde. An der einen Stelle sind es mehrere Reihen von jugendlichen, wie es scheint, meist weiblichen Köpfen, die in einer Weise angeordnet sind, wie es wohl bei Darstellung des jüngsten Gerichtes gefunden wird. Die Zeichnung erscheint ungeschickt und roh, die Contouren sind mit derben, dunklen Strichen gegeben; gleichwohl macht die Jugendlichkeit der Züge einen lebendigen Eindruck und zeigt uns eine Kunst, die zwar einer feineren Ausbildung, einer festeren Regel entbehrt, aber dafür auch Nichts von dem typisch Starren, Greisenhaften der byzantinischen Kunst aufweist. Es scheint mir daher nach Ausdruck und Styl der Gestalten, dass diese Arbeiten noch in die Epoche vor dem überall in Italien sich verbreitenden byzantinischen Einfluss zu setzen sind. An einer anderen Stelle erblickte man eine grösstentheils nackte Frauengestalt von sehr roher Zeichnung und geringer Anmuth, welche, nach den Spuren eines neben ihr angebrachten Rades zu urtheilen, die h. Katharina oder auch die h. Euphemia darstellt.

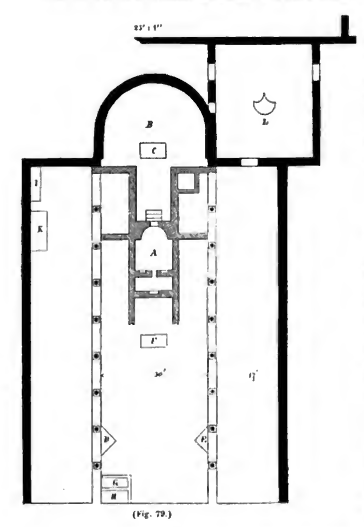
Dieser Wand gegenüber in einem Abstand von circa 18 Fuss wurde eine zweite Mauer blossgelegt, aus welcher in Intervallen von durchschnittlich 10 Fuss — also ungefähr den Intercolumnien der oberen Kirche gleich — schöne antike Säulen vorragen. Sieben Säulen waren bereits zum Vorschein gekommen, doch setzte man die Ausgrabungen in der Längenrichtung fort. Diese Säulenstellungen, grösstentheils durch Rundbögen mit einander verbunden, sind ohne Zweifel die alten Arcaden des rechten Seitenschiffes der ursprünglichen Basilica. Als man, vermuthlich unter Paschalis II. (1099—1118), die neue Kirche baute, legte man ihren Fussboden um 12 Fuss höher als den der alten Kirche und beschränkte die Breite derselben so, dass man die Umfassungsmauer des rechten Seitenschiffes über der alten Arcadenreihe aufführte und diese desshalb vermauerte. Dergleichen kam in jener Zeit öfter vor, und man benützte manchmal die Arcaden älterer, selbst antiker Bauten gleichsam als festes Gerüst für die Construction der ziemlich schlecht aufgeführten Mauern. Ein deutliches Beispiel dieser Art bietet die Kirche S. Maria in Cosmedin. Durch diese Entdeckung erklärt sich manches Unregelmässige in der Anlage der jetzigen Kirche S. Clemente, namentlich die geringe Breite des Mittelschiffes (circa 34 Fuss) und die ungleiche Breite der beiden Seitenschiffe. Denkt man sich das jetzt schmälere rechte Seitenschiff zu dem Mittelraume hinzu, so erhält man die Breite des alten Mittelschiffes zu circa 48—50 Fuss, was die Durchschnittsbreite des Hauptschiffes in den meisten Basiliken Roms ist[1]. Ferner entspricht dann auch das alte eben aufgegrabene rechte Seitenschiff an Breite dem linken Seitenschiff der jetzigen Kirche.

Was die Beschaffenheit der zum Vorschein gekommenen Säulen betrifft, so sind ihre durchschnittlich 16—18" hohen korinthischen Capitäle stark zerstört, woraus sich auch wohl erklärt, warum sie bei dem Neubau nicht wieder hervorgezogen und benützt wurden. An einigen Stellen scheinen selbst die Arcaden zerstört gewesen zu sein, wesshalb man sie durch Architravstücke ersetzte. Die monolithen Säulenschäfte von circa 12 Fuss (17 röm. Palm) Höhe bestehen aus verschiedenen kostbaren antiken Steinarten: der erste (vom Chore gerechnet) aus Breccia di sette base, der zweite und dritte aus orientalischem Granit, der vierte und fünfte aus dem so hoch geschätzten Cipollino, obendrein cannelirt, der sechste, uncannelirte, aus weissem Marmor, der letzte aus Verde brecciato.

[1] Das Mittelschiff von S. Sabina misst 4', von S. Martino ai monti 44', von S. Pietro in Vincoli 49' 6", von S. Maria in Araceli 45' 8", u. s. w.

Hoffentlich wird Cav. de Rossi, wenn die Ausgrabung zum Abschluss gekommen ist, das Resultat derselben durch genaue Aufnahmen veröffentlichen. Wir verdanken seinen Mittheilungen in einer Sitzung des archäologischen Institutes die interessante Nachricht, dass unter der alten Basilica S. Clemente bedeutende Reste aus den frühesten Zeiten der römischen Republik entdeckt worden sind, in Tufstein gewölbte Gemächer von einer der Cloaca Maxima genau entsprechenden Construction, die man aber des Grundwassers wegen wieder zuschütten musste. So lassen sich bei dieser wunderbaren Stadt, wie in geologischen Schichten, die Ablagerungen ihrer verschiedenen historischen Epochen vom Uranfang ihres Bestehens bis auf den heutigen Tag mit dem Spaten verfolgen und nachweisen.

Eine zweite wichtige Ausgrabung hat vor der Porta S. Giovanni, etwa zwei Miglien vor der Stadt, eine Anlage einer altchristlichen Basilica zu Tage gefördert, in der man die bei den alten Kirchenschriftstellern erwähnte Kirche



(Fig. 79.)

S. Stefano erkannt hat. Sie liegt am dritten Meilensteine der alten Via Latina dicht neben den Resten einer antiken Villa mit sehr schönen Gräbern, deren Decoration zum Vollkommensten und Edelsten gehört, was in dieser Art aus dem Alterthum auf uns gelangt ist. Man verdankt diese ganze reiche Entdeckung den Bemühungen des Herrn Fortunati.

Ich gebe unter Fig. 79 den von mir genau vermessenen Grundriss der Basilica, deren Mauern rings umher vollständig freigelegt sind und die alte Anordnung der *Confessio* oder *Krypta A* ganz nach der Analogie anderer römischen Basiliken erkennen lassen. Die zu den unteren Räumen gehörenden Theile sind hell schraffirt. Die Mauern, aus wechselnden Schichten aufrecht stehender Tufsteine und Ziegel sorglos aufgeführt, sind in einer Höhe von nur etwa 3—4 Fuss durchschnittlich erhalten. Die Apsis *B*, 28 Fuss breit und 20 Fuss tief, zeigt bei *C* die Untermauerung des Altares. Merkwürdig erscheint, dass die Apsis der Confessio durch eine Treppe und eine Thüröffnung zugänglich war. Im Mittelschiff sind bei *D* und *E* eigenthümlich vorspringende Mauerecken, deren Bestimmung ich nicht zu deuten weiss, *F* ist eine viereckige Vertiefung, *G* und *H* im Mittelschiff, *I* und *K* im linken Seitenschiff sind längliche, Gräbern ähnliche Vertiefungen. Aus dem rechten Seitenschiff gelangt man neben der Apsis in einen fast quadratischen Raum *L* von 27 zu 31 Fuss Weite, der in der Mitte eine merkwürdig gestaltete Vertiefung hat. Vielleicht war es Sacristei, zumal von hier aus Communicationen mit anderen anstossenden Räumen zu erkennen sind. Von den ehemaligen Säulen des Langhauses haben sich nur die Marmorbasen gefunden. Die Basilica scheint aber der Zeit des VI. Jahrhunderts anzugehören.

Südwärts von Rom beginnen die Gebiete, welche für die Kunstforschung meistens noch eine terra incognita sind, deren Entdeckung wir aber entgegensehen dürfen, da das lange erwartete Werk von H. Schulz jetzt nach seinem Tode der Veröffentlichung entgegengeht. Es kann überflüssig scheinen, so nahe vor einer so bedeutenden Publication noch mit vereinzelten Reiseskizzen hervorzutreten. Dennoch gebe ich meine Beobachtungen über das wenig oder gar nicht Bekannte unter den süditalienischen Denkmälern, sollte auch ein Theil derselben durch das Schulz'sche Werk überflüssig gemacht werden, da ich Grund habe zu vermuthen, dass einige von mir skizzirte Monumente dort nicht vertreten sein werden.

Terracina

liegt auf der Grenze, wo im Süden der eigentliche Süden erst beginnt. Sein Dom, der in einen antiken Tempel hinein gebaut ist, von dem man die prachtvollen Reste, den hohen Sockel, die Wände mit ihren cannelirten Halbsäulen und feinen Rankenfriesen, alles in Marmor aufgeführt, an der Chorwand und der rechten Langseite erblickt, geht in der Anlage und Ausstattung des Innern wie in der Behandlung

der zierlichen Vorhalle dem Muster römischer Basiliken nach. Letztere wird durch eine Reihe antiker römischer Säulen gebildet, zu deren Basen die romanische Zeit phantastisch genug je zwei ruhende Löwengestalten gefügt hat. Am Architrav, der die Säulen verbindet, sieht man, wie so oft in Rom und wie am Dom zu Civita Castellana und anderwärts, Mosaikdarstellungen von Arabesken, mit reichlich eingestreuten Menschen- und Thierfiguren, letztere ein deutliches Anzeichen von Einflüssen nordisch-mittelalterlicher Kunstweise. Als Stifter nennen sich in Majuskelschrift: GVZIFREDVS EGIDII [1]) MILES · PETRVS BPTER [2]) MILES. — Trotz der Architrave sind darüber noch Spitzbögen angebracht, und die Halle selbst mit Kreuzgewölben bedeckt. Der Glockenthurm zeigt eine schwerfällige Nachahmung der römischen, aber seine Arcaden haben ebenfalls den Spitzbogen. So dringt von Süden her, durch die Anjou in Neapel vermittelt, die gothische Form bis nach Terracina, von Norden her bis nach Civita Castellana und macht auf beiden Seiten gleichsam dicht vor den Thoren Roms Halt.

Das Innere zeigt eine kleine Basilica mit modernen Innengewölbe, jederseits sechs Säulen mit modernisirten Capitälen, drei Apsiden, die mittlere umgestaltet, im Kreuzschiff nur durch weitere Säulenstellung angedeutet. Die Ausstattung der Räume stammt im Wesentlichen noch aus alter Zeit und scheint dem XII. und XIII. Jahrhundert anzugehören. Die römische Technik herrscht vor, aber allerlei phantastische Einwirkungen der unteritalienischen Kunst dringen ein, so z. B. in dem prachtvollen Opus Alexandrinum des Fussbodens die reichlich eingestreuten Thiergestalten, Drachen, Pfauen u. dgl., die in Verbindung mit den rein germanischen Mustern eine wunderschöne Wirkung hervorbringen. Sodann ist ein grosser Marmorcandelaber für die Osterkerze, inschriftlich vom Jahre 1245 vorhanden, eines der kostbarsten und kunstreichsten Werke dieser Art. Der Schaft ist ganz gewunden mit spiralförmigen Cannelirungen, nach dem Beispiel römischer Werke, dabei wie jene ganz eingelegt mit Mosaiken von farbigen Glasstiften. Die attische Basis ruht auf zwei Marmorlöwen, auf welche sich die Inschrift der Vorderseite CRVDELES · OPE (?) zu beziehen scheint. An der Seitenfläche liest man die bis auf Monat und Tag genaue Angabe des Datums: A · D · M · CC. XLV. MEN · OCZ · DIE · ULTIMA. Auch der Candelaberaufsatz, welcher die Kerze aufnahm, ist noch erhalten, eine wunderlich gewundene Form, mit reich mosaicirten Canneluren.

Die **Kanzel** ist von ähnlicher Arbeit, aber roher und schwerfälliger, gewiss also älter, etwa noch aus dem XII. Jahrhundert. Sie erhebt sich auf fünf Marmorsäulen, von denen vier auf sehr plumpen Löwen ruhen. Die Capitäle sind antikisirend, doch mit allerlei freien Variationen, mit menschlichen Figuren, Füllhörnern u. dgl.

Sodann sind in der Seitenapsis noch zwei alte **Altar-Baldachine** erhalten, die in der Composition gewisser römischer, z. B. dem in S. Clemente entsprechen, in der Formbehandlung aber schüchterne Aufnahme frühromanischer Elemente, aber der früheren Zeit des XII. Jahrhunderts angehörig, zeigen. Jeder ruht auf vier Granitsäulen, mit schlecht gebildeten attischen Basen, deren Pfühl ein kleines Eckblatt hat. Die Capitäle haben ebenfalls eine frühromanische Gestalt mit korinthisirenden Motiven. Über ihnen steigt auf 16 kurzen Säulchen das Baldachindach empor. Endlich zeigt ein alter marmorner **Bischofsstuhl** eine antikisirende Richtung, wie sie meistens dem 11. oder Beginn des XII. Jahrhunderts entspricht. Sein Gesimse namentlich (Fig. 80, *a*) ist dafür bezeichnend.

(Fig. 80, *a*.) (Fig. 80, *b*.)

Über Terracina erhebt sich auf steiler Berghöhe, von wo man eine herrliche Aussicht auf die ganze Landschaft, das weite tiefblaue Meer und die feinen Linien der Ponza-Inseln bis nach Cap Circello hin geniesst und selbst die charakteristische Form des Vesuv in duftiger Ferne erkennt, eine gewaltige Ruine, welche man als **Burg Theodorich's** bezeichnet. In der Anlage, Construction und dem Wenigen, was sich von Detailbildung erhalten hat (Fig. 80, *b*) lässt sich nichts nachweisen, was dieser Annahme entgegenträte. Der Platz selbst, kühn und hoch gelegen, weit über das herrliche Land nordwärts und südwärts schauend, wie eine Warte, ist ganz dazu angethan, dass ein Mann wie der grosse König der Gothen ihn sich zu einem Palaste hätte ausersehen sollen. Die dicken Mauern sind aus sorgfältig gefügten Feldsteinen, die netzartig aussehen, errichtet. Eine offene Bogenhalle auf hohen Pfeilern ist gegen das Meer hin gerichtet. Dahinter zieht sich ein innen gewölbter Gang entlang, der sein Licht durch kleine Rundbogenfenster aus jener Halle empfängt. Darüber erhob sich dann erst ehemals die Sohle des Palastes.

Fondi.

Die erste Stadt im neapolitanischen Gebiete empfing uns gleich mit einem Eindruck uralter Kunst in seinen **Stadtmauern**, die eine gewaltige antike Construction in polygonen Blöcken, sogenanntes cyklopisches Mauerwerk zeigt. Das **Thor** nach Neapel hin ist ein anziehendes, mittelalterliches Werk, von zwei runden Thürmen flankirt, die mit eleganten Zinnen, gothischem Bogenfries und Consolengesimse gekrönt sind. Dabei ein Fenster mit barock spät-

[1]) Scil. filius

[2]) Presbyter.

gothischem Masswerk, fein ausgeführt, Alles in trefflichen Travertinquadern.

Die Hauptkirche ist eine rohe Basilica, mit Spitzbögen auf abgefassten romanischen Pfeilern. Das Kreuzschiff ist mit gothischen Rippengewölben bedeckt; ebenso die poligone Altarapsis sammt den beiden kleineren Apsiden. Die Chorstühle im Chor versetzen uns mit ihrem spätgothischen geschnitzten Masswerk ebenfalls ganz nach dem Norden. Die Façade stammt aus der Renaissance und hat namentlich ein fein ornamentirtes Portal, über welchem eine hübsche Marmorgruppe der Madonna mit dem Kind und knieenden Donatoren. — Eine kleine Kirche hat eine gothische Façade mit Spitzbogenportal.

Sessa.

Das alte Suessa, von dessen antiker Bedeutung noch ansehnliche Reste eines Theaters und verschiedene Steine mit römischen Inschriften zeugen, hat einen Dom, der sowohl seiner Anlage als seiner Ausstattung nach vielseitiges Interesse darbietet. Die Façade ist romanisch, mit Rundbogenfriesen. Neben dem höheren Mittelbau erheben sich originell genug zwei Glockenstühle, gleichsam eine Abbreviatur nordisch-mittelalterlicher Thurmbauten. Eine vorgebaute Vorhalle ruht auf Pfeilern mit Säulen; ihre mittlere Arcade öffnet sich spitzbogig. An den Portalen, auf Säulen, Basen u. s. w. ist eine Unmasse von Löwengestalten ziemlich planlos verschwenderisch ausgetheilt. In der Hohlkehle des Portals sind kleine Reliefbilder sculpirt.

Das Innere zeigt eine Säulenbasilica von sehr schlanken Verhältnissen, denn die Arcaden sind bedeutend überhöht. Es ist dies die erste bestimmte Mahnung romanisch-arabischer Einflüsse, die man nach Süden vordringend empfängt. Die Säulen sind sammt den Basen und korinthischen Capitälen durchaus antik, die Schäfte meistens aus zwei Stücken zusammengesetzt; die Deckplatten sind aber in zierlichen romanischen Profilen durchgebildet, zum Beweise, dass der Bau der entwickelten romanischen Blüthenepoche angehört.

Von der alten Ausstattung sind höchst prachtvolle und kostbare Theile erhalten. Zunächst die marmornen Chorschranken, eine der reichsten Arbeiten dieser Art, als deren Verfertiger inschriftlich die Meister Peregrinus und Thaddäus genannt werden. Die Schranken der rechten Seite sind nach Aussen mit plastischen Darstellungen in flachem, ziemlich rohem Relief geschmückt. In der Auffassung lässt sich ein antikisirendes Element nicht verkennen, das sich mit einem Streben nach Ausdruck und Leben verbindet. Man sieht, wie Jonas von einem grossen Fisch ausgespien wird; wie er zu Ninive predigt, wo der König, als „*rex*“ beischriftlich bezeichnet, mit seinen Begleitern aufmerksam zuhört, und die Stadt durch ein Gebäude und eine Frauengestalt in antikem Sinne personificirt ist. Daneben ist ein kleineres Dreieckfeld mit Pfauen ausgefüllt, die eine Vase zwischen sich haben, bekanntlich ein altes Symbol der Unsterbliehkeit. Zahlreiche Inschriften in eleganter gothischer Majuskel erzählen in leoninischen Versen die Geschichte des Propheten und geben Beziehungen auf Christus, seinen Tod und seine Auferstehung. Unten aber liest man in derselben Schrift:

„*Munere divino decus et laus sit Peregrino,*
Talia qui sculpsit. Opus eius ubique refulxit.“

Daneben Mosaiken von Glaspasten, architektonische Darstellungen mit Säulen, deren Schäfte maurische Muster, und deren Capitäle die byzantinische Trapezform zeigen.

Die Schranken der linken Seite sind nach Aussen durch reiche Mosaiken belebt, wo mit graziösen geometrischen Verschlingungen und feinem Rankenwerk, Thiergestalten aller Art, Papageien, Staare, Pfauen u. dgl. auf Goldgrund, aber auch antike Formen, das gewundene und geflochtene Band, so wie einfachere geometrische Zusammensetzungen sich zu einem prächtigen, phantasievollen Ganzen verbinden. Hier wirken also antike, maurische und nordische mittelalterliche Einflüsse lebendig in einander. Die Inschriften sagen:

„*Laude tua, Petre, scultum de scemata petre* [1])
Praesulis est annis opus hoc insigne Johannis“.

Sodann weiter:

„*Ex hiis cancellis exclusis, Petre, pro cellis*
Ut locus iste nitet, sic perge sordida vitet.“

Und ferner:

„*Qui fama fulxit, opus hoc in marmore sculpsit,*
Nomine Taddeus, cui miserere Deus.“

Könnte man durch historische Specialforschung die Zeit jenes obengenannten Bischofs Johannes ermitteln, so wäre damit ein wichtiger Beitrag für die Kunstgeschichte dieser Gegenden gewonnen. Allem Anscheine nach fällt die Arbeit in die Epoche um das Jahr 1200.

Derselben Zeit gehört der prächtige Candelaber für die Osterkerze an, inschriftlich ebenfalls ein Werk des obenerwähnten Peregrinus. Es ist ein etwa 12 Fuss hohes marmornes Prachtstück mit Mosaiken, die denen der Chorschranken sehr verwandt sind. Die Länge wird aber durch mehrere breite Querbänder mit Reliefdarstellungen unterbrochen. Unten sieht man sechs tragende Gestalten, eine glückliche architektonische Symbolik, die sich ähnlich an den Mosaiken der Wölbung in der Apsis des Baptisteriums zu Florenz findet, wo es jedoch Engelgestalten sind, welche das obere Medaillon mit dem Lamme halten. Die anderen Reliefs stellen priesterliche Handlungen dar, alles in ziemlich ungeschickter Arbeit, aber nicht ohne lebendigen Ausdruck. Ausser der obigen, hier genau wiederholten Inschrift „*Munere divino* etc.“ liest man hier Folgendes:

---

1) Das zweite Mal statt petrae.

„Hoc opus est magne laudis faciente Johanne,“
worin wir ohne Zweifel jenen Praesul Johannes zu erkennen haben. Sodann:

„Mulera columpna nite, dans nobis lumina vite.“

Endlich rührt aus etwas späterer Zeit des XIII. Jahrhunderts, aus der Epoche eines Bischofs Pandulphus, die prächtige Kanzel, ein stattlicher Freibau auf sechs Marmorsäulen, die auf Löwen ruhen, überall mit reichen Mosaiken und Reliefs geschmückt, darunter manche räthselhafte Darstellung, z. B. ein von einer Schlange umwundener Mann, über dem ein Adler sich befindet. In gezierter Latinität und verschnörkelter gothischer Majuskel aus offenbar späterer Zeit liest man:

„Hoc opus est studio Pandulfi presulis actum,
Quem docet in proprio regno verbum caro factum.“

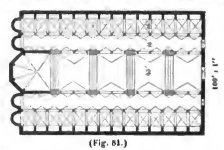
Capua,

hat vor seinem Dom einen jener seltenen grossartigen Säulenvorhöfe, der in altchristlicher Zeit den grösseren Basiliken, z. B. S. Paolo und S. Pietro zu Rom, nicht zu fehlen pflegte, und daselbst auch bei S. Clemente noch erhalten ist. Sechzehn prächtige antike Säulen mit korinthischen Capitälen, die nicht zu den Schäften passen, tragen auf beträchtlich überhöhten Arcaden die Halle. Der Dom selbst ist eine mit verschwenderischer Pracht restaurirte Basilica mit 24 Granitsäulen, deren neue korinthische Capitäle vergoldet sind. Das Mittelschiff hat ein Tonnengewölbe mit Stichkappen. Im linken Seitenschiff ist ein altes Madonnenbild von dunkler Farbe und strenger Grossartigkeit des Ausdrucks, den Werken Cimabue's nahestehend. Weiter vorn links ein Mosaikbild einer Madonna auf Goldgrund, starr, leblos in byzantinischem Styl. Die Krypta, von sehr alterthümlicher Anlage, hat einen Säulenumgang auf 14 antiken korinthischen Säulen. Ein Einbau mit Mosaiken und altchristlichen Details an Säulen u. dgl. scheint von einer ehemaligen Kanzel zu stammen.

Unfern von Capua liegt das antike Capua, jetzt

S. Maria Maggiore,

wichtig nicht blos durch sein imposantes, in Trümmern liegendes Amphitheater, sondern auch durch seinen Dom, eine der wenigen grandiösen altchristlichen Basiliken mit fünf Schiffen (Fig. 81). Es ist ein Bau von imposanten Ver-



(Fig. 81.)

hältnissen, im Lichten über 200 Fuss lang und 130 Fuss breit, ohne Querschiff, sämmtliche Schiffe vielmehr unmittelbar in Apsiden endend, von denen nur die grosse mittlere später polygon umgestaltet ist. Zwei flache Capellenreihen begleiten die äusseren Seitenschiffe. Die Breite des Mittelschiffes misst 43 Fuss, die des inneren Seitenschiffs 18, des äusseren 16 Fuss. Sämmtliche Räume haben später Wölbungen erhalten, die äusseren Seitenschiffe Kreuzgewölbe, die inneren Tonnengewölbe mit Stichkappen, und ebenso das Mittelschiff, wo deshalb das je dritte Intercolumnium mit einem Pfeiler ausgefüllt wurde, welcher die Verstärkungsgurten stützt. Vierundfünfzig antike Säulen, ohne Zweifel Reste der alten Herrlichkeit Capua's, bilden die fünf Schiffe. Sie sind sehr verschieden an Material, Arbeit und Mass, einige von Granit, andere von verschiedenen prächtigen Marmorarten, einige glatt, andere canellirt, wieder andere mit spiralförmigen Rinnen, doch sind stets gleichartige einander gegenübergestellt. Die Capitäle sind grösstentheils korinthisch; einige auch jonisch; unter den ersteren zeigen manche jene scharfe, harte, trockene Behandlung des Akanthus, welche mit Bestimmtheit auf die altchristliche Epoche hinweist.

Vor der Kirche liegt ein grosser Vorhof, der aber ohne alle architektonische Ausbildung ist. Links an der Kirche erhebt sich ein Glockenthurm, alt, wüst, formlos, mit ungeschickt eingemauerten antiken Säulen, die zum Theil spiralförmig canellirt sind.

(Schluss folgt.)

Zur Baugeschichte des Cölner Domes [1].

Von Dr. A. Springer.

Die erst in den letzten Jahren ernst genommene Verpflichtung des Kunstforschers, seine Aufmerksamkeit zwischen Denkmälern und Urkunden zu theilen, die Resultate der Anschauung mit dem Befunde schriftlicher Berichte stets zu vergleichen, zu prüfen und schliesslich zu vereinigen, hat in keinem Falle so grosse Enttäuschungen und Verlegenheiten bereitet, wie bei dem Cölner Dome. Wie viele liebgewonnene Überzeugungen mussten wir aufgeben, weil sie den Urkunden widersprachen; wie viele schön gebaute Hypothesen mit eigener Hand wieder einreissen; wie viele anscheinend unumstössliche Urtheile ändern, weil sie mit den schriftlichen Zeugnissen nicht übereinstimmten. Das Gründungsjahr, der wirkliche Bau-

[1]) Wiewohl wir über das Resultat der neuesten archivalischen Forschung über den Cölner Dom bereits einen Aufsatz von Dr. W. Weingärtner (Mittheilungen 1860, S. 84) gebracht haben, so dürfte doch die nachfolgende kritische Darstellung, da sie neue und wichtige Gesichtspunkte ins Auge fasst, von grossem Interesse sein. D. Red.

beginn, der Styl, der Meister, der Antheil der verschiedenen Zeiten an dem Werke, Alles, was wir über diese Punkte ehedem meinten und sagten, zeigt sich erschüttert. Aber auch das neue Bild, auf Grundlage urkundlicher Forschung geschaffen, will sich nicht zusammenfügen, gibt wenigstens, wie die folgenden Zeilen beweisen sollen, mannigfachen Bedenken Raum.

Bekanntlich hat Lacomblet im zweiten Bande seines niederrheinischen Urkundenbuches zuerst die traditionelle Baugeschichte des Cölner Domes angegriffen, die hier vorgebrachten Behauptungen sodann im zweiten Bande des Archives für niederrheinische Geschichte ausführlicher begründet und im jüngst veröffentlichten Hefte des Archives (Bd. III, Hft. 1, S. 175 ff.) noch einzelne Ergänzungen nachgeliefert. Der Titel der Abhandlung im N. Archive: „Der Dom zu Cöln ist 1248 nicht abgebrannt" deutet bereits an, in welcher Richtung sich Lacomblet's Forschungen bewegen. Er läugnet die durch Tradition beglaubigte Veranlassung des neuen Dombaues. Und wenn es ihm auch nicht gelang, die Thatsache des Brandes gänzlich aus der Geschichte zu streichen, so hat er dennoch die geringe Bedeutung des letzteren nachgewiesen und die fortgesetzte Benützung des alten Domes in allen seinen Theilen bis in das XIV. Jahrhundert siegreich dargethan. Der alte Dom stand noch zur Zeit der Einweihung des neuen Domchores aufrecht. Dieser Satz ist durch Lacomblet über jeden Zweifel hinausgerückt und bildet fortan die Grundlage der Baugeschichte des Cölner Domes. Auf der von Lacomblet geschaffenen Grundlage baute Schnaase im fünften Bande seiner Kunstgeschichte eine neue kunsthistorische Würdigung des Domwerkes. Er folgert (S. 525) aus dem Fortbestande des alten Domes, dass man bei der Grundsteinlegung 1248 nur den Neubau des Chores im Auge hatte und (S. 527) den älteren Bau durch einen grossen, im neueren Style erbauten Chor einfach zu vergrössern und zu schmücken beabsichtigte; der Entschluss des weiteren Neubaues falle erst in das XIV. Jahrhundert, nachdem der vollendete Chor die Disharmonie zwischen Altem und Neuem geoffenbart hätte. Das Beispiel der Kathedralen von Mans und Tournay dient Schnaase, den Vorgang als einen im Mittelalter keineswegs ungewöhnlichen darzustellen, dessen Annahme übrigens äussere und innere Gründe (S. 528) auch an und für sich unbedingt verlangen.

Die Grundlage und der Ausgangspunkt der kunsthistorischen Bestimmungen Schnaase's müssen als richtig anerkannt werden, dagegen können sich Zweifel regen, ob der berühmte Kunstforscher die einzig giltigen Schlüsse aus Lacomblet's archivarischen Entdeckungen gezogen hat.

Wenn der alte Dom während des Baues am neuen Chore, ja selbst noch nach Vollendung des letzteren in seinen Hauptheilen aufrecht stand, so folgt daraus, dass er nicht die Stelle des neuen Werkes einnahm, Boisserée also entschieden irrt, wenn er [1]) „das östliche Chor des alten Domes fast ganz an derselben Stelle, wo das jetzige Chor steht" annimmt und das Westende des alten Domes in die letzte Travée des gegenwärtigen Hauptschiffes verlegt. Die Lage des alten Domes muss viel mehr nach Westen gerückt werden, wie dieses schon die Erzählung bei Crombach [2]) von der Übertragung des Dreikönigschreines aus dem alten in den neuen Dom über die Strasse andeutet und auch aus den in Urkunden zerstreuten topographischen Angaben über das alte Cöln klar hervorgeht [3]). Vor Allem entscheidend ist eine Stelle in einer Schreinsurkunde vom Jahre 1228: „Dimidietatem domus et arce contigue ecclesie que vocatur Aldedum, versus Paffenporeen" [4]). Wenn die von der Façade des gegenwärtigen Domes durch einen weiten Platz getrennte Pfaffenpforte zur togographischen Bestimmung eines Hauses dienen konnte, welches an den alten Dom anstiess: so müsste nothwendig auch der letztere eine vom gegenwärtigen Domchore mehr westliche Lage eingenommen haben. Nur in dem Falle, dass sich der alte und den neue Bau räumlich deckten, kann aus dem Fortbestande des ersteren auf eine spätere und wesentlich beschränkte Thätigkeit bei dem neuen Bauwerke geschlossen werden. Denken wir uns dagegen, den angeführten topographischen Bestimmungen entsprechend, den alten Dom weitestens bis in das gegenwärtige Hauptschiff reichend, so hot er durchaus kein Hinderniss und keine Schranke für den Neubau. Lacomblet veröffentlicht im neuesten Hefte seines Archives eine Urkunde vom Jahre 1385, laut welcher ein zwischen der Domküche und der Dombäckerei gelegenes Haus vom Capitel einem Vicar mit der Bedingung verpachtet wurde, dasselbe in baulichen Stand zu setzen. Sollte das Haus des Dombaues wegen abgebrochen werden, so dürfe er die Baukosten nicht zurückfordern. Aus dem Umstande, dass der Vicar auf diese Bedingungen einging, das Haus zwei Jahre später unter den gleichen Modalitäten dem Jakob von Herdingen abtrat, schliesst Lacomblet, dass der Fortbau des Domes Beiden nicht wahrscheinlich dünkte. Ihre subjective Meinung mag es immerhin gewesen sein, aber die ursprüngliche Absicht und der Plan des Weiterbaues kann dadurch keineswegs in Zweifel gezogen werden. Stammt doch der in Darmstadt wieder aufgefundene Façadenentwurf zum Dome gewiss aus einer früheren Zeit des XIV. Jahrhunderts, und spricht ein von Lacomblet im Archive publicirter Ver-

---

[1]) Jahrbuch des Vereines von Alterhumsfreunden im Rheinlande XII, S. 135.

[2]) Historia trium regum S. 817: „Corpora SS. trium regum de antiqua ecclesia S. Petri deportabantur circa curiam summi per viam" etc.

[3]) Lacomblet's Urkundenbuch II, Nro. 117, 157, 163, 303, 561, 756 u. a.

[4]) Jahrbuch des Vereines von Alterthumsfreunden im Rheinlande XXVII, S. 38.

gleich [1]) vom Jahre 1325 von dem ununterbrochenen Baue des Domes nach vollendetem Chore. Wir ersehen einfach, was auch allgemein anerkannt ist, dass die Bauhindernisse stets nach Massgabe des Bedürfnisses beseitigt und ältere Bauten erst dann niedergerissen wurden, bis der Neubau sie unmittelbar berührte. Ganz in der gleichen Weise gestattet der Fortbestand des alten Domes im XIII. und im Anfange des XIV. Jahrhunderts keinen Schluss auf die ursprünglich beabsichtigte Einschränkung des neuen Werkes, da er dem letzteren vorläufig nicht hindernd in den Weg trat.

Schnaase führt ferner, um seine Ansicht von dem ursprünglichen Plane eines blossen Chorumbaues zu stützen, die Beispiele der Kathedralen von Mans und Tournay an. Sowohl in der Kathedrale von Mans, deren Grundriss bei Viollet-le-Duc (II, 356) nachgesehen werden kann, wie in der wohlbekannten Kirche zu Tournay lassen sich die deutlichen Spuren des Stückbaues, der unorganischen Mischung älterer und jüngerer Bestandtheile erkennen. Schwerfällig setzt sich namentlich in Mans der Chor an das ältere Transcept an, das letzte Travée des Chores erscheint verkümmert, auf die Hälfte seiner Tiefe herabgesetzt, zwischen dem letzten Pfeilerpaare des Chores und den Stützen des Querschiffes sind Mauern gezogen, die ungleichen Säulenweiten hier und dort nothdürftig verbunden. Wir erwähnen nebenbei, dass Gründe zur Annahme vorhanden sind, es habe in Mans wie in Tournay der gänzliche Neubau im Plane gelegen und nur die unzureichenden Mittel die Einschränkung des ursprünglichen Planes bedingt [2]).

Solchen Spuren und Merkmalen eines Stückbaues begegnet man keineswegs am Cölner Dome, und wenn man trotzdem erst eine spätere Erweiterung des Domwerkes annimmt, so muss man, dem Beispiele von Mans und Tournay geradezu entgegengesetzt, den blossen Chorbau oder die ursprüngliche Absicht festhalten, von welcher man sich bei reicheren Mitteln nachträglich entfernte. Doch nein. Nach Schnaase (S. 528) sprechen auch noch gewichtige innere Gründe dafür, dass der Plan der westlichen Theile nicht gleichzeitig, sondern sehr viel später und von einem anderen Meister angegeben ist, als der Plan des Chores. „Dieser ist nämlich im Wesentlichen eine genaue Nachahmung des Chores der Kathedrale von Amiens. Die westlichen Theile dagegen bilden zwar mit diesem Chore ein harmonisches Ganzes, aber in ganz anderer Weise als in Amiens.“ Wäre der Plan der westlichen Theile des Domes gleichzeitig mit jenem des Chores gefertigt worden, so müsste sich in jenem gleichfalls die genaue Übereinstimmung mit dem Vorbilde von Amiens offenbaren. Diese findet nicht Statt, der Cölner Dom wurde fünfschiffig und nicht wie die Kathedrale von Amiens dreischiffig angelegt. Diese „abstracte Consequenz“ scheint nun Schnaase mehr dem Geiste des XIV. Jahrhunderts als der Frühzeit des gothischen Styles zu entsprechen. Aber Schnaase hebt nur wenige Zeilen später die Beweiskraft seiner Behauptungen und Schlüsse selbst auf, indem er sagt: „Steht es einmal fest, dass der Cölner Chor im Wesentlichen eine Nachbildung des Chores von Amiens ist, dass also der (spätere) Meister, welcher den Gesammtplan zeichnete, diesen Chor adoptirte und aus ihm einen umfassenden und neuen Grundplan zu entwickeln wusste, so ist es in der That ziemlich gleichgültig, ob er jenen Chor nur in Amiens kannte, oder schon in Cöln in voller Ausführung vor sich hatte“. Mit anderen Worten: Auch bei dem Entwurfe des Chorplanes konnte schon die Abweichung von dem Vorbilde beabsichtigt werden. Die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, dass die fünfschiffige Anlage des Cölner Domes gleich bei dem Chorbaue oder erst bei der späteren Bauerweiterung intentionirt war, erscheint gleich gross, ja sie steigt zu Gunsten des älteren Meisters, wenn man sich erinnert, dass auch am Cölner Chorbau selbstständige Abweichungen von der Kathedrale von Amiens vorkommen, nicht allein die Pfeilerbündel dort organischer und reicher behandelt sind, sondern auch reinere und klarere Verhältnisse, mehr harmonische Wirkungen angestrebt werden [1]). In Amiens sind die inneren Seitenschiffe breiter als die äusseren, und beide zusammen weiter als das Mittelschiff; in Cöln herrscht in dieser Hinsicht vollständige Gleichheit. Wenn nun bereits in der Anlage der Chores der Cölner Dom von jenem zu Amiens sich durch eine grössere Harmonie und schärfere Consequenz auszeichnet, warum sollte der Schöpfer des Chorplanes nicht auch in Bezug auf die Schiffsanlage eine grössere Harmonie und Consequenz angestrebt haben? Jedenfalls muss man zugehen, dass die Differenzen zwischen Cöln und Amiens in dem Entwurfe des Langhauses nicht ausreichen, die Conception des Cölner Langhauses in eine spätere Zeit zu versetzen und vom Chorbaue vollständig zu trennen. Dagegen streiten auch innere Gründe, nicht blos gewichtiger, sondern entscheidender Art. Sie sind nicht ästhetischen Betrachtungen entlehnt. Diesen lassen sich andere Meinungen entgegenstellen, wie ja auch Boisserée's Ansicht, der Dom sei so harmonisch gedacht, dass er nur in dem Kopfe eines Meisters seinen Ursprung nehmen konnte, bestritten wurde und Zweifel an der Einheit der Conception nicht abhielt. Sie sind technischer Natur und an dem Denkmale selbst wahrnehmbar.

---

[1]) Archiv II, 1, S. 171.

[2]) Viollet-le-Duc, Dictionn. II, 356; Le Maistre d'Anstaing Recherches I, 62.

[1]) Schnaase schildert a. a. O. S. 538 das Verhältniss des Cölner Domes zu jenem in Amiens folgendermassen: „Der Cölner Dom ist die Nachbildung eines grossen Meisters, der nichts ungeprüft annahm, sondern die Intentionen seines Vorgängers erforschte und besser auszudrücken suchte, dass sein Werk neben jenem Vorbilde wie die reife, prachtvoll entwickelte Blume neben der nur halbgeöffneten Knospe erscheint.“

Die Bauidee des Domchores, nach der Ansicht der Gegner selbstständig gefasst und erst nachträglich, ohne innere Notbwendigkeit, weiter ausgedehnt, muss diesen Charakter auch in der architektonischen Form offenbaren, also abgeschlossen und für sich bestehend erscheinen. Das gerade Gegentheil findet Statt. Der Baumeister des Cölner Domchores hätte der ärgste Stümper sein müssen, wenn er dem Glauben Raum gegeben, der Domchor trage in sich die Garantien dauernder Festigkeit und könne für sich bestehen. Die Standfähigkeit der Gewölbe des Domchores ist, wie bei allen gothischen Werken, auf das statische Gleichgewicht berechnet. Die äusseren Streben stützen dieselben nach drei Richtungen, nach der vierten fehlt die Gegenstütze. Durch den alten, ohne Zweifel viel niedrigeren Dom konnte dieselbe nicht geschaffen werden, auch in dem von uns verneinten Falle, dass dessen Apsis unmittelbar an das Westende des neuen Chores anstiess. Die halbkuppelförmige Wölbung der Apsis bietet keine Stütze für ein gothisches Gewölbe, von einer besonderen Vorrichtung aber, an der Stelle der alten Apsis eine Stütze zu schaffen, bemerkt man keine Spur. Es sind zwar die beiden Mittelpfeiler, zwischen welchen die Interimsmauer des Chores aufgerichtet wurde, dicker angelegt als die übrigen Chorpfeiler, besitzen aber durchaus nicht die für Gegenstreben nothwendige Stabilität, baben auch nicht ursprünglich die Bestimmung derselben an sich getragen. Sie functioniren einfach als Träger der Gewölbe über der Vierung und wurden, der Grösse dieser Wölbung entsprechend, auch stärker gebildet. Die Gegenstützen der Chorgewölbe sind, wie auch Zwirner in seinen Betrachtungen über die Vergangenheit und Zukunft des Cölner Domes annimmt, jenseits der Fortsetzung des Mittelschiffes in den westlichen Thürmen zu suchen, und mussten gleich bei dem Beginne des Chorbaues im Gedanken dorthin verlegt worden sein, weil sonst der Baumeister für eine unmittelbare Unterstützung am westlichen Chorende gesorgt hätte. Dass die Giebelmauer, welche noch gegenwärtig den Chor abschliesst, nur einen Interimszweck zu erfüllen hatte und in der freilich nicht erfüllten Voraussicht eines baldigen Abbruches errichtet war, baben technische Untersuchungen in der jüngsten Zeit gleichfalls klar gemacht. Die von derselben verdeckten Säulenknäufe tragen den für die freie Ansicht berechneten Schmuck, das Gestein selbst ist mehr aufgeschüttet als gemauert, die ganze Arbeit daran zeigt die Spuren eilfertiger und unbedachter Hast. Ihre Anlage kann nach Schnaase (S. 527) nur durch den beabsichtigten Neubau der westlichen Theile erklärt werden, aber noch ehe sie errichtet wurde, war, wie der Befund der in ihr verborgenen Pfeilerglieder zeigt, diese Absicht vorhanden. Sie bestand ohne Zweifel schon am Tage der Einweihung [1]), oder vielmehr an jenem Tage, wo der Chor dem Gottesdienste geöffnet wurde. Dies geschah, nach der alten, jetzt verschwundenen Weihe-Inschrift, im Jahre 1320 [1]). Aber nur wenige Monate früher fallen jene Urkunden, welche den dauernden Bestand des alten Domes voraussetzen und als Beweise, dass an einen gänzlichen Neubau bis dahin nicht gedacht wurde, angeführt werden [2]). Liegt darin kein Widerspruch, ist nicht die einzig mögliche Lösung die, dass die dauernde Benützung des alten Domes keinen Schluss auf den Charakter und die Ausdehnung des Neubaues gestattet?

Seit Jahren spricht man nur von der Einweihung des Domchores im Jahre 1322 und glaubt nur an die Vollendung dieses Bautheiles bis zu dem erwähnten Jahre. Vom Standpunkte des Cultus bat man Recht, nicht aber vom architektonischen. Der Domchor greift bereits in das Querschiff hinüber, dessen Ansätze das gleiche Alter besitzen, wie der Domchor selbst. Wenn aber mit diesem gleichzeitig das Kreuz in Angriff genommen wurde, so ist darin die Absicht eines Neubaues des gesammten Domes deutlich ausgesprochen. Ein so abenteuerlicher Gedanke, an das neue Querschiff den alten Bau anlehnen zu wollen, kann man ohne die triftigsten Gründe dem ersten Werkmeister nicht zumuthen.

Als in unseren Tagen an die Fortsetzung des Domwerkes wieder Hand angelegt wurde, galt es zunächst die Continuität zwischen den zwei Riesenfragmenten, dem Thurmrumpfe und dem Ostchore, herzustellen, demgemäss das Querschiff in die Höhe zu bringen. Den Anfang machte man an der Südseite, entdeckte hier aber bei den Vorbereitungen zur Grundsteinlegung des Kreuzportales zur allgemeinen Überraschung, dass nur das östliche Ende des Querschiffes in alter Zeit fundamentirt war. Dieses Fundamentstück reicht nach Zwirner [3]) nur 50 Fuss weit, also kaum bis zur mittleren Eingangshalle; die westliche Hälfte des Giebelbaues entbehrte jedes Grundwerkes.

Aus der Lage dieses Fundamentstückes folgt das gleiche Alter desselben mit den Fundamenten des Chores, mit welchen es auch in unmittelbarem Verbande steht, so wie ebenfalls die Steinbehauung und die Meisselführung hier und dort identisch ist. Es ist jenes nicht selbstständig für sich gelegt worden, sonst hätte man es nicht plötzlich abgebrochen, sondern steht im Zusammenhange mit seiner Umgebung, als Ansatz für die künftige Arbeit. Diese Umgebung ist aber der Chor. Daher auch Zwirner in seinem Bauberichte [4]) sagt: „Die Fundamente des hohen Chores und der östlichen Hälfte des Kreuzschiffes sind gleichzeitig errichtet worden.“ In diesem Falle kann man aber von einer ursprünglichen

[1]) Schnaase, ebendort S. 527.

[1]) Cronyka der heiligen Stat van Coellen. S. CXCVIII.; v. Boisserée, Geschichte und Beschreibung d. K. D. S. 18.

[2]) Lacomblet, Archiv II. S. 118.

[3]) Zwirner's Baubericht im Cölner Domblatte 1843.

[4]) Baubericht im Domblatte, November 1843.

Einschränkung des Baues auf den Domchor und erst nachträglichen Erweiterung des Planes, von einem für sich bestehenden Chorbaue nicht reden. Nicht blos die Absicht eines umfassenden Dombaues, sondern auch der Beginn der Ausführung des Werkes über den Chor hinaus fällt in die erste Bauzeit; die Zeichnung der Detailpläne und die wirkliche Bauthätigkeit gehört späteren Perioden an, die Conception des Domes als eines Ganzen müssen wir aber auf Grundlage des technischen Befundes in das XIII. Jahrhundert zurückführen.

Immerhin bleibt es befremdlich, dass so zahlreiche Urkunden aus der Zeit des neuen Dombaues von der alten Kirche als voraussichtlich dauernd sprechen und an die bevorstehende Abtragung derselben gar nicht zu denken scheinen. Es bildete zwar der alte Dom, wie wir sehen, keine beengende Raumgrenze für den Neubau des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Wenn wir es aber auch natürlich finden, dass der Abbruch erst im Augenblicke des Bedürfnisses erfolgte, die Absicht desselben musste doch gleich bei dem Beginne des Baues bestehen. Wir können weder die Urkunde einfach als lügenhaft bei Seite schaffen, noch den aus der technischen Untersuchung des Denkmales geschöpften Thatbestand antasten lassen. Die Übereinstimmung des letzteren mit dem Wortlaute der Urkunden, die um jeden Preis erreicht werden muss, dünkt uns am besten so herstellbar, dass den in den Urkunden — meist Donationen und Stiftungen — ausgesprochenen Überzeugungen nur eine subjective Geltung beigelegt wird.

Von den Hindernissen, welche sich der raschen und stetigen Bauthätigkeit entgegenstellten, von den unzureichenden Mitteln und schwachen Kräften legt der Dom selbst das traurigste Zeugniss ab. Diese Hindernisse häuften sich am Schlusse des XIII. und im Anfange des XIV. Jahrhunderts, aus welcher Zeit ebenfalls die meisten, den Neubau ignorirenden Urkunden stammen. Es konnte die ursprünglich reiche Ausstattung des Werkes nicht fortgeführt werden; ein einfacherer, minder kostspieliger Styl wurde gewählt. Wir kennen die Verschiedenheit des architektonischen Schmuckes an der Süd- und Nordseite des Chores. Die bereits an den nördlichen Chorpfeilern offenbare Vereinfachung des Styles setzt sich an dem nördlichen Querschiffe fort. An der Südseite des Kreuzes springen die Strebepfeiler um $3^1/_2$ Fuss weiter vor, an der Nordseite zeigen sie keine markirten Vorlagen, sondern sind mit wenig vorspringenden, übereck gestellten Pfeilern begrenzt. Die Portalpfeiler sind zwischen der Thür gewunden, versteckt und kommen erst zwischen den Thürgiebeln zum Vorschein. Diese Anlage war keineswegs von allem Anfange so beabsichtigt gewesen; es finden sich ja unter dem zurücktretenden Giebelbaue noch die Reste des alten Fundamentes, welches die gleiche Beschaffenheit wie jenes an der Südseite an sich trägt; sie ging ähnlich wie die vereinfachten Strebepfeiler der Nordseite aus der traurigen Nothwendigkeit, zu sparen und mit den kargen Mitteln hauszuhalten, hervor. Das am Dome selbst verewigte Sparsystem fand natürlich auch in den Anschauungen der Zeitgenossen seinen Ausdruck und zeigt sich hier als Zweifel und Unglaube an die rasche Fortsetzung, die Vollendung des Domes. Es schien die Zeit, wo der alte Dom dem neuen Werke weichen werde, in weite Ferne gerückt, der Bestand des ersteren nicht unmittelbar gefährdet und demnach die Dotirung der Altäre, die Stiftung der Memorien im alten Dome wohl zulässig. Die Urkunden, welche von diesen Stiftungen handeln — aus den Jahren 1274, 1287, 1290, 1302, 1313, 1316, 1319 — sind Denkmale einer dem Dombaue ungünstigen Stimmung, der Ausdruck der Verzweiflung an der Vollendung des Riesenwerkes, keineswegs aber Zeugnisse für die ursprüngliche Einschränkung des Baues auf einen neuen Chor. Sagen sie über das Mass des ursprünglichen Domplanes nichts aus, so gewinnen die technischen Merkmale wieder ihre alte, blos durch den angeblichen Widerspruch der Urkunden abgeschwächte Beweiskraft und es gilt nach wie vor die Ansicht: Der Plan zum Cölner Dome in seiner ganzen Ausdehnung wurde gleichzeitig mit dem Plane zum Chore gefasst und ist das Werk des XIII. Jahrhunderts.

Archäologische Notizen.

Anna Gräfin zu Schwarzenberg, geborne Neumann zu Wasserleonburg (geb. 1535, † 1623), und ihre sechs Ehegatten besonders Georg Ludwig Graf zu Schwarzenberg.

Zu den reichen, Bergbau treibenden Geschlechtern Kärntens zählen wir die Neumann, die von ihrem Besitzthum Wasserleonburg im Gailthale diesen Beinamen führten. Sie besassen in Villach, das eine bischöflich Bambergische Münzstätte und als wichtiger Speditionsplatz für den venetianischen Handel auf der Strasse gegen Wien etc. damals die Bedeutung hatte, wie Bozen in Tirol in der Richtung gegen Augsburg, Regensburg und Nürnberg; zudem trieb Villach mit Bergwerksproducten der Nachbarschaft und des ganzen Landes sehr einträglichen Handel. Ein starkes, von heftigem Sturmwind begleitetes Ungewitter zerschmetterte am 12. Juli 1524 das Haus des Herrn Wilhelm Neumann in der Stadt, welches mehrere Menschen begrub [1]).

Dieser Wilhelm Neumann kam mit seinem sechzehnjährigen Sohne Hanns nach der durch Handel, Gewerbe- und Kunstfleiss wie auch durch Bildung berühmten Reichsstadt Augsburg, wie die beiden Medaillen, die das königliche Münzcabinet in München verwahrt, uns bezeugen, als:

I. (Guile) LMI NEVMAN. VERA. IMAGO. Dessen ältliches Brustbild mit einem Hute auf dem Haupte. Im Felde M. D. XXVII und die Chiffern FI d. i. Friedrich Hagenauer aus Strassburg, der zu jener Zeit in Augsburg mit grosser Meister-

[1]) Ambros Eichhorn's Beiträge zur älteren Geschichte und Topographie des Herzogthumes Kärnten. 1819. II. Sammlung, S. 235.

schaft modellirte und medaillirte. Die Kehrseite fehlt; Grösse: zwei Zoll, in Blei und vergoldet. — II. EFFIGIES IOANNES (sic) NEVMAN DE VILLACH ANNO AETATIS XVI. Dessen Brustbild mit einem Hute das Haupt bedeckt. Im Felde: Fl. Rev. SAPIENTIAM ATQVE DOCTRINAM STVLTI DESPICIVNT (ex Proverb. I, 7). MDXXVIII. Grösse: zwei Zoll, in Blei und vergoldet [1]).

Anna, Wilhelm Neumann's und der Barbara von Rumpf [2]) am 25. November 1535 geborne Tochter, war eine durch ihren grossen Reichthum (wahrscheinlich nach ihres vorgenannten Bruders Tode), durch ihre Anhänglichkeit an die neue Lehre, durch ihren Geist und besonders durch ihre kinderlose Ehe mit sechs Männern von ihren Zeitgenossen vielgenannte Dame, deren Andenken sich noch im Munde des Volkes jener Gegend erhalten hat [3]).

Diese Edelfrau, die von ihrem sechsten Gemahle den Namen einer Gräfin zu Schwarzenberg führt, erreichte das seltene Alter von 88 Jahren und 23 Tagen. Sie ward am 18 December 1623 (laut eines Briefes von ihrem Gemahle vom 21. December) „Vormittags zwischen sieben und acht Uhr gechling und mit einer solchen Leibsschwachheit angriffen, und gleich darauf ganz unverhofft am 12 Uhr aus diesem mühseeligen zu dem Ebigen Immerwerrenden Leben durch den Zeitlichen Tod gnediglichen abgefordert." Ferner erliegt nach den Mittheilungen des fürstlichen Beamten Herrn Joseph Huschack in Murau daselbst eine Abschrift des Ersuchschreibens an den Erzbischof von Salzburg, Paris Grafen von Lodron, vom 19. December, in welchem der Graf bittet, zu geruhen, dass er die Bestattung der Leiche seiner Gemahlin in der dortigen Pfarrkirche gut heissen und die gnädige Approbation dem Fürstbischofe von Seckau zu wissen gemacht werde, dieser dann dem Pfarrer zu Murau befehle, dass derselbe mit Begleitung und Leichenpredigten seiner lieben Gemahlin die letzte Ehre erweisen wolle. Die Gräfin Anna verharrte wie der Bittsteller sagt, in der katholischen Religion, in der sie erzogen worden, bis zu ihrem 20. Jahre und verlebte ihre übrige Zeit „ohne einzige Ergernus" zwar in der Augsburgischen Confession, doch der wahren katholischen also affectionirt und zugethan, dass sie die Administration in der Pfarrkirche mit besonderem Eifer auf sich genommen und derselben mit beharrlicher Treue vorgestanden hat, was auch die Kirchenvisitation bestätigte; ein zweiter Grund ist, dass ihre vorigen Herren Ehegemahle, seine Antecessores, allda begraben liegen.

Bei dem Leichenbegängniss im Jänner 1624 finden wir in einem genauen Verzeichnisse, das ich durch die dankwerthe Güte des Herrn Archivars Berger eingesehen habe, die besten Namen der Steiermark und Kärntens, v. Dietrichstein zum Weyer, Herberstorf, Khevenhüller, Ortenburg, Preiner, Saurau, Tanhausen, Teuffenbach, Welzer, Windischgrätz; den Landeshauptmann von Kärnten sammt Gemahlin, Urban v. Pötting Landesverweser im selben Lande, ferner den Erzpriester zu Villach, den Bambergischen Vicedom, den Abt zu St. Lambrecht; einen Herrn v. Auersperg aus Krain, Herrn Wolf Matthes von Khönigsperg aus Österreich; den Salzburger Domherrn Hanns Jakob von Khönigsegg a. andere.

Es sind ausser diesem Verzeichnisse und einem der Auslagen für Specereien und Kirchenerfordernisse, die zum Begräbnisse, von Salzburg her bestellt wurden, noch vorhanden mehrere Ausweise der bewirtheten Gäste, Postverzeichniss für beigestellte Pferde aus Leoben; Conto eines Wachsziehers über gelieferte Kerzen, als: für 58 gemeine Windlichter beim Begräbniss.. 87 fl.; für 7 ganze Wappen-Windlichter 21 fl.; für 24 grosse Wappenkerzen zur Beleuchtung der Bahre 12 fl. zusammen 120 Gulden. Das Verzeichniss dessen, was der Frau Gräfin mit ins Grab mitgegeben wurde, konnte in Murau nicht aufgefunden werden.

Ihr Gemahl und Erbe errichtete ihr in der Spitalkirche zu Murau ein schönes Monument, aus Marmor von verschiedenen Farben zusammengesetzt. Dasselbe, ein Werk von Martin Porobello (wahrscheinlich einem Italiener), Bildhauer zu Klagenfurt, warde durch herrschaftliche Pferde nach Murau gestellt und kostete sammt eigener Zehrung des Künstlers laut einer Quittung 400 Gulden.

Da dem Referenten etliche Abschriften des bezüglichen Epitaphiums, so auch die im fürstlich Schwarzenbergischen Saalbuche (aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts), dann in Ambros Eichhorn's Beiträgen zur älteren Geschichte Kärntens Bändchen II, 272, bekannt waren und er keiner völlig vertraute, ersuchte er den fürstlichen Archivar in Wien, Herrn Adolf Franz Berger, der k. k. Central-Commission gefälligst eine ganz getreue Copie der Inschrift aus Murau zu verschaffen. Aus eigenem Antriebe zeichnete nun Herr August Ružička, fürstlicher Forstgeometer daselbst, sowohl das Grabmahl dieser Gräfin Anna zu Schwarzenberg, als auch die Kupferplatte, die am äusseren kupfernen Sarge angelöthet war.

Grabmahl und Inschrift. — Das Grabmal, welches einem Sarkophage ähnlich und im Renaissance-Style gearbeitet ist, ruht mittelst eines Verbindungsgliedes auf einem



(Fig. 1.)

Sockel. Dessen Gesammthöhe beträgt nach des Herrn Ružička Aufnahme im Massstabe von 1 : 7 im Wiener Mass 7′ 11″ und 8‴, die Länge 9′ 7″ and 6‴. Die in der Mitte eingefügte oblonge Inschrifttafel aus graulichem Marmor ist 6′ 8 1/8″

[1]) Vgl. Bergmann's Medaillen etc. Wien 1844. Bd. I, 160.

[2]) Die von Rumpf zählen zum Adel in Kärnten, deren Wappen in Megisers Annal. Carinthiae. Leipzig 1612, Bd. II, S. 1728 abgebildet ist. Wolfgang Rumpf von Wulross (auch Wielross), von K. Rudolf II. am 30. September 1578 in den Freiherrnstand erhoben, ward dessen Obersthofmeister und Oberstkämmerer.

[3]) Der gelehrte Kirchenhistoriker Herr Canonicus und Professor Joseph Fessler theilt mir als Curiosum aus dem heil. Hieronymus in Epist. 123 (ad Ageruchiam) n. 10. edit. Vallarsi. Venetiis 1766: Tom. I, p. 907, folgendes mit. Der heil. Kirchenvater erzählt als ein unglaubliches aber durch das Zeugniss Vieler bestätigtes Ereigniss und sagt: Als ich vor vielen Jahren (384) Secretär des Papstes Damasus war, sah ich ein Paar zur Trauung gehen, wovon er schon 20 Weiber zu Grab begleitet, sie aber schon den 22. Mann gehabt hatte. Alles in Rom war gespannt, welcher Theil den andern überleben werde. Der Mann überlebte die Frau und ganz Rom ging mit dieser merkwürdigen Leiche.

lang und 2′ 9″ und 10″ hoch; an deren vier Ecken ist 1-6-2-4, die Jahrzahl der Errichtung des Denkmals vertheilt.

Die Inschrift in vergoldeten Buchstaben lautet:

ANNA COMITISSA A SCHWARZENPERG GENERE
NEIMANIN AD WASSERLEONBVRG. NATA A° 1535
DIE 25 NOVEM: CVM VIXISSET ANNOS 88. DIES
23. SEXQ ILLVSTRIBVS ET GENEROSIS DOMINIS
NVPSISSET: VT DOMINO IOANNI IACOBO A THAN„
„HAVSEN A° 557. DOMINO CHRISTOPHORO A LICTEN
„STEIN A° 566 DOMINO LVDOVICO VNGNADEN A° 582
DOMINO CAROLO A TEVFFENPACH A° 536. ILLVS„
„TRI COMITI FERDINANDO AB ORTENBVRG A° 1611
„ILLVSTRI COMITI A SCHWARCENPERG GEORGIO
LVDOVICO A° 617 MORTVA EST A° 623 DIE 18.
DECEMB: HICQ SEPETA IACET. REQVIESCAT IN PACE.

Das Verbindungsglied unter der Inschrifttafel ist in drei länglichte Vierecke abgetheilt; in dem mittleren gewahrt man einen Todtenkopf, der auf zwei kreuzweis gelegten Gebeinen ruht, in dem Vierecke rechts liest man MEMENTO und in dem links MORI.

Oben mitten über der Inschrifttafel steht zwischen zwei liegenden Voluten ein Medaillon mit dem Wappen der Familie Neumann zu Wasserleonburg, von 1 Zoll und 10 Linien, wie dasselbe die Abbildung zeigt. Die beiden Seiten von lichtem Marmor zieren je drei Medaillons (von 10″ 6‴), welche zwischen den Jahrzahlen einer jeden Vermählung die Wappen der sechs Ehemänner in ihrer Ordnung darstellen und zwar rechts herab (vom Monumente aus):

1. Zwischen 15 — 57 das Wappen der Freiherren von Thannhausen, wie es bei Zacharias Bartsch, Bl. 42, abgebildet ist, ferner in Megiser's Annal. Carinth. Leipzig. 1612, Bd. II, S. 1728.

2. Zwischen 15 — 66 das Wappen der Familie von Liechtenstein-Murau[1]). Vgl. Bartsch Bl. 37; Megiser II, S. 1749.

3. Zwischen 15 — 82 das Wappen der Ungnad Freiherren zu Sonnegg, bei Bartsch Bl. 29; Megiser S. 1749.

Links neben der Inschrifttafel:

4. Zwischen 15 — 86 das Wappen der Herren von Teuffenbach, bei Bartsch Bl. 47.

5. Zwischen 16 — 11 das Wappen der Grafen von Ortenburg-Salamanca, wie es bei Megiser II. S. 1748 und im erneuerten Wappenbuch von Paul Fürsten Erben. Nürnberg 1696, Thl. I. 15 in zweiter Reihe abgebildet ist.

6. Zwischen 16 — 17 das Wappen des Grafen Georg Ludwig zu Schwarzenberg, nämlich im 1. und 4. silbernen Felde vier lasurfarbene Pfähle, im 2. und 4. rothen Felde ein silberner Thurm auf drei hügeligen schwarzen Bergen.

Die stark vergoldete ovale Kupferplatte von 1′ 3″ 6‴ Höhe und 1′ 2″ Breite, die — wie oben gesagt — am Sarge angelöthet war, trägt das eingravirte Wappen der von Neumann'schen Familie und am Rande rings herum die Worte:

ANNA COMITISSA A: SCHWARZENPERG GENERE NEWMANIN NATA. ANNO. 1535. NOVEMB: 25. MORTVA. 1623 (in zweiter, innerer Zeile) DECEMB: 18. HIC QVÆ SEPVLTA EST. REQVIESCAT IN PACE. AMEN.[1])

Nun wollen wir versuchen die Persönlichkeiten dieser sechs Ehemänner, deren Heirathsbriefe mit dieser Frau Anna Neumann im fürstlich Schwarzenbergischen Archive zu Murau verwahrt sind, näher zu beleuchten: Ihr erster Gemahl war Johann Jakob Freiherr von Thanhausen oder Tanhausen, dessen Heirathsbrief vom 21. November 1557 ausgefertigt ist. Er war ein Sohn Franzens von Thanhausen, kaiserlichen Rathes, Hauptmanns und Vicedoms zu Friesach etc., den K. Karl V. zu Augsburg am 5. September 1530 in den Freiherrnstand erhoben hatte, und der Regina von Firmian. Franz war Erbtruchsess des Erzstiftes Salzburg, Salzburgischer Vicedom zu Friesach, starb am 23. September 1560 und ruht in der von der Familie gestifteten Capelle in der dortigen Dominicanerkirche. Das ihm von seiner hinterlassenen Gemahlin, nunmehr verehelichten von Teuffenbach gesetzte Epitaphium habe ich bei Beschreibung und Erklärung der kleinen Medaille auf vorgenannten Franz Freiherrn von Thanhausen in meinem Medaillenwerke Bd. I, 146 mitgetheilt. Johanns von Thanhausen Sterbejahr ist uns unbekannt.

Annens zweiter Gemahl war Christoph Herr von Liechtenstein - Murau, aus dem Geschlechte des um 1276 verstorbenen Dichters Ulrich von Liechtenstein. Kraft des Heirathsbriefes vom 10. Jänner 1566 hatte Anna im Falle, dass sie ihren Ehemann überlebte, nur einen einjährigen Fruchtgenuss von der Herrschaft Murau. Nach dessen Hinscheiden erkaufte sie die alte Herrschaft Murau und Grünfeld im J. 1574 um 76.000 Pfund Pfenning. Mit Otto, dem einzigen Sohne Sigmund's, eines jüngeren Bruders von Christoph, erlosch nach Hübner's Stammtafeln III, 748, im J. 1610 dieses uralte steiermärkische Geschlecht, welches das Erbmarschallamt in Kärnten[2]), wie auch das Kämmereramt in Steier bekleidete und seinem Wappen nach von dem nun fürstlichen Hause Liechtenstein zu Nikolsburg ganz verschieden ist.

Ihr dritter Gemahl war Ludwig, ein Sohn Johanns von Ungnad Freiherrn zu Sonnegg, (im Jaunthale in Kärnten), K. Ferdinand's I. geheimen Rathes, Landeshauptmanns in Steiermark etc., welcher in seinem Glaubenseifer für die Reformation freiwillig nach Würtemberg auswanderte, die Bibel in türkischer Sprache und andere Bücher drucken liess, am 27. December 1564 zu Winternitz in Böhmen beim Besuche seiner Schwester Elisabeth, verwitweten Gräfin von Schlick, starb und 1565 zu Tübingen an Herzog Ulrich's Seite seine Ruhestätte fand. Dessen erste Gemahlin war nach Hübner III, 769 und Matthäus Dresser's sehr selten gewordener Ungnadischer Chronika, Leipzig 1602, Anna Gräfin von Thurn, die zweite seit 1555 Magdalena Gräfin von Barbi. Diese starb am 16. November 1566 in Wien auf ihrer Reise nach Kärnten

---

[1]) Die richtige Schreibweise ist Liechtenstein, wie noch das fürstliche Haus sich schreibt, vom althochdeutschen lioht, mittelhochdeutsch lieht, licht, hell.

[1]) Nach geschehener Eröffnung des Sarges wurde diese Kupferplatte abgelöst und in das fürstlich Schwarzenbergische Archiv zu Murau übertragen. Auf Veranlassung des Herrn Correspondenten J. Schlagg in Judenburg wurde durch den k. k. Ingenieur - Assistenten Herrn Otto Wagner eine Pause des auf der Platte befindlichen Wappens angefertigt und dieselbe von dem Herrn k. k. Conservator für Steiermark Joseph Scheiger der k. k. Central-Commission zur Aufbewahrung im Archive eingesendet.

[2]) Cf. Comitis a Wurmbrand Collectanea genealogico-historica Viennae 1705, pag. 294 et 282.

zu ihrem Witwensitze, ward erst in Ybbs beigesetzt, dann nach Tübingen zu ihrem Gemahl geführt.

Ludwig von Ungnad, aus erster Ehe, trat 1542 in den Dienst der jungen Erzherzoge Maximilian II. und Ferdinand von Tirol, war 1543 mit denselben als Truchsess auf dem Reichstage zu Nürnberg. Als K. Karl V. im Jahre 1544 vor Landrecy zog, theilten sich die genannten erzherzoglichen Brüder. Ferdinand zog in die Niederlande, und mit dem Kaiser nach Frankreich Maximilian, und diesem ward Ludwig zugetheilt. Dies war dessen erster Feldzug. Im J. 1546 war er bei demselben Prinzen auf dem Reichstage zu Regensburg, wo dem Erzherzoge die Reichsfahne anvertraut wurde, 1548 war er dessen Fürschneider und mit ihm in Spanien, 1550 Mundschenk und 1552 dessen Kämmerer. Unter seinem Vater, dem Feldobersten der innerösterreichischen und windischen Lande, diente er von 1553 an als Rittmeister über 135 Schützenpferde durch zwei Jahre an der Grenze, ferner stand er 1558 mit 1224 Pferden durch vierzehn Monate in der Festung Raab, ward 1562 Hofmarschalk auf der Reise nach Frankfurt zu Maximilian's II. Krönung zum römischen König (30. November) und abermals in der gleichen Eigenschaft bei dessen Krönung zum König von Ungarn am 8. September 1563. Im Jahre 1566 bestellte Kaiser Maximilian II. am 24. Mai auf dem Reichstage zu Augsburg ihn zu einem Obersten über tausend Mann in Ungarn gegen den Erbfeind. Später war Ludwig von Ungnad Hauptmann und Vicedom zu Cilli, als welcher er sich mit Anna Neumann vermählte. Bei dem Heirathsbrief vom 28. Jänner 1582 befindet sich dessen Heirathsabrede, ein Schein um das Heirathgut von 5000 fl., eine Schadlosverschreibung nebst dem Verzeichnisse der Kleinodien und des Silbergeschmeides. Er starb 1584 zu Klagenfurt und ruht in der dortigen Pfarrkirche. Von diesem dritten Gemahle befindet sich noch im Archive zu Murau ein Elephantenzahn mit zwei Strausseiern (deren eines nun zerbrochen ist), der als Willkomm der Gattin in's Ehebett gegeben wurde.

Die Lebensverhältnisse Karl's von Teuffenbach, des vierten Gemahls (seit 1586) der verwitweten Anna Freiin von Ungnad, sind uns unbekannt. Uralt und berühmt ist das Geschlecht der von Teuffenbach, deren gleichnamiges Stammhaus etliche Meilen von Murau gelegen ist. Wir kennen einige treffliche Feldherren dieses Namens, so Christoph, der unter Lazarus von Schwendi in Ober-Ungarn diente, 1580 Freiherr wurde, ferner die Türken mehrmals, besonders 1598 auf's Haupt schlug und 1599 starb. Dessen schwarzen Küriss verwahrt die k. k. Ambraser-Sammlung im Saale II. Nr. 83. Dessen Söhne waren: Rudolf und Friedrich, der im Lager der Rebellen stand, sich flüchtete, im Bade Pfävers in der Schweiz aufgegriffen und 1621 zu Innsbruck enthauptet wurde. Rudolf hielt sich treu zu K. Ferdinand II., trat 1622 in den Schoss der katholischen Kirche zurück, ward 1631 in den Reichsgrafenstand erhoben, später Feldmarschall, General-, Feld- wie auch Landzeugmeister, starb am 4. März 1654 und ruht in der Augustiner Hofkirche in Wien.

Der Witwe Anna v. Teuffenbach, geb. v. Neumann, fünfter Gemahl war Ferdinand Graf von Ortenburg, dessen Heirathsbrief vom 1. November 1611 datirt ist. Er war ein Urenkel Gabriel's von Salamanca, Lieblings des Erzherzogs Ferdinand I., mit dem er aus Spanien gekommen und am 1. Februar 1524 in den Grafenstand mit dem Prädicate der in Kärnten erloschenen Grafen von Ortenburg erhoben worden ist. Im J. 1533 vermählte er sich mit Elisabetha, Markgräfin von Baden, wusste sich als Schatzmeister und Hauptmann zu der Neustadt grosses Vermögen zu erwerben, fiel aber in seines Herrn Ungnade. Vgl. Köhler's histor. Münz-Belustigungen, B. XIX 313, wo dessen schöne Medaille, die auch das k. k. Münzcabinet besitzt, abgebildet ist, ferner Bd. IV, 109.

Der verwitweten Gräfin von Ortenburg sechster, letzter und ausgezeichnetster Gemahl war Georg Ludwig Graf zu Schwarzenberg, dessen Persönlichkeit der vollsten Beachtung würdig ist. Er war der jüngste Sohn des Grafen Christoph II. oder Jüngern aus der älteren Branche des Schwarzenbergischen Hauses und Urenkel des Freiherrn Christoph I. zu Schwarzenberg, welcher im J. 1519 der neuen Lehre wegen das heimathliche Frankenland verliess und der Stifter der sogenannten baierischen, von K. Maximilian II. am 21. Mai 1566 in den Reichsgrafenstand erhobenen Linie wurde. Dieser Christoph der Ältere war ein Sohn des seiner körperlichen Grösse und Stärke, zugleich aber auch seiner Gelehrsamkeit, so wie auch seines Reformationseifers wegen, besonders aber als Verfasser der Bambergischen Halsgerichtsordnung, Übersetzer einiger philosophischer Schriften Cicero's und selbstständiger deutscher Dichter, wie auch als Reichsregimentsrath unter K. Karl V. berühmten Freiherrn Johann zu Schwarzenberg, der 1528 zu Nürnberg starb.

Unser Graf Georg Ludwig kam zu Straubing, wo sein Vater Christoph II. herzoglich baierischer Vicedom und Pfleger zu Natternberg war, am 24. December 1586 zur Welt. Seine Mutter Anna war die Tochter des Hanns Reichard Kärgl von Fürth und Süssenbach [1]), und Veronica's von Schwarzenstein. Um das Jahr 1603 kam er als Edelknabe an den Hof des Erzherzogs Ferdinand, des nachherigen Kaisers, des Zweiten dieses Namens, nach Grätz, wo er seine Anlagen schnell entwickelte. Schon im J. 1605 begleitete er den erzherzoglichen Obersthofmeister Hanns Ulrichen Freiherrn und seit 1623 Reichsfürsten von Eggenberg bei dessen Mission nach Spanien, bei welcher Gelegenheit er auch Italien, Frankreich und die Niederlande bereiste, Geschäfte und Sprachen praktisch erlernte. Im Jahre 1612 besorgte er im Interesse des Bisthums Breslau für dessen Bischof, den Erzherzog Karl Joseph, eine Sendung an K. Sigmund III. von Polen und war 1616 bei der Republik Venedig.

In seinem 31. Lebensjahre 1617 vermählte er sich mit der 82jährigen Gräfin **Anna von Ortenburg**. Die hochbetagte Frau verschrieb ihrem jungen Gemahle, der laut des Donations-Instrumentes vom 20. October 1617 wie ein Sohn zu seiner Mutter treue willigste Affection trägt, die von ihrem zweiten Gemahle herrührende Stadt und Herrschaft Murau sammt allen von dieser Herrschaft ausstehenden Schulden und allen ihren liegenden Gründen, alle Barschaft in Gold und Geld, nebst Kleinodien, Silbergeschmeid, Hausrath und Vorräthen. Nicht dauernde Ruhe war ihm an der Seite seiner grossmütterlichen Gemahlin gegönnt, indem er in Folge blutiger Ereignisse in Böhmen im J. 1622 an König Jakob I. von England und an die Infantin-Statthalterin Clara Isabella zu Rath und That geschickt wurde. Ihr enormer Reichthum ermöglichte durch den namhaften Vorschuss von 150.624 Gulden ihm diese kostspielige englisch-niederländische Geschäftsreise; sie machte überdies ein Darleihen an den Kaiser. Über des Gemahls langes Ausbleiben (er kam nach 22 Monaten zurück) beruhigte Se. kaiserliche Majestät selbst die hierüber ganz untröstliche Matrone, die im folgenden Jahre starb.

Kaum hatte der Graf sich im Juli 1624 mit Maria Elisabetha, Tochter Rudolf's Grafen von Sulz, Landgrafen im

[1]) Süssenbach im k. Landgerichte Nittenau, nicht Süssstein.

Kleggau und der Barbara, gebornen Freiin von Staufen (im Breisgau) [1]), wieder vermählt, als er vom Kaiser den Auftrag erhielt, binnen acht Tagen zur Reise nach Spanien sich bereit zu machen, um dessen jüngsten Bruder, den vorerwähnten Erzherzog Karl Joseph, der zum königlichen Statthalter in Portugal bestimmt war, als Obersthofmeister dahin zu begleiten. Am 25. November kamen sie daselbst an, der Erzherzog erkrankte und starb am 26. December. In den beiden folgenden Jahren finden wir den Grafen thätig bei Erzherzog Leopold V. im Elsass und mit kaiserlicher Machtvollkommenheit bei der Infantin-Statthalterin Isabella zu Brüssel (s. des Grafen v. Khevenhüller Annal. Ferdin. Tom. X, 1018 und 1314). Im Jahre 1627 erhielt er von König Philipp IV. nach S. 1331 den Orden des goldenen Vliesses, und ward nach S. 1510 zu den Hanzestädten nach Lübeck in kaiserlichen Navigations-Angelegenheiten gesandt.

Später übernahm er das Warasdiner Generalat gegen den Erbfeind der Christenheit und stillte nach denselben Annalen Tom. XII, S. 1799 im Jahre 1635 den Aufstand der windischen Bauern in der Grafschaft Cilli, die wegen schwerer Auflagen sich empört, über dreissig Edelsitze geplündert und mehrere derselben in Brand gesteckt hatten. Er griff sie als Generaloberster der windischen Lande am 10. Juli mit seinen Völkern an und durch rasches Handeln ward bald die Ruhe hergestellt. Zum letzten Male finden wir ihn in demselben Jahre als Diplomaten bei den Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg, die Wahl Ferdinand's III. zum römischen König zu betreiben.

Er zog sich nun so viel als möglich von den öffentlichen Geschäften zurück und richtete seine Hauptsorge auf die Angelegenheiten seiner Familie. Die beiden Söhne Ludwig Erkinger und Franz Erkinger starben in ihrer Kindheit. Von der Wassersucht befallen, setzte er seinen Vetter, nachherigen ersten Fürsten dieses Hauses, Johann Adolf [2]) von der niederländischen (Lüttich'schen) Linie zum Universalerben seiner steiermärkischen Güter ein, von denen die Witwe lebenslängliche Nutzniesserin der Herrschaft Murau und des Hofes Freudenau sein sollte. Er verblich, der letzte der baierischen Linie, am 22. Juli 1646 zu Graz und ruht in dem von ihm gestifteten Kapuzinerkloster zu Murau in einer besonderen Capelle. Die Witwe starb im December 1651 und ruht an der Seite ihres Gemahles.

Diese Erwerbung von Murau ward die Grundlage des nachher zu so grossartiger Entwickelung gediehenen und jetzt so umfangreichen fürstlich Schwarzenbergischen Besitzstandes in den österreichischen Erblanden.

Quellen: Ahnensaal der Fürsten zu Schwarzenberg, lithographirt von den Gebrüdern Franz und Michael Stohl, mit reichem, historisch-kritischem Texte vom gelehrten fürstlichen Archivare Herrn Adolf Franz Berger, in welchem Prachtwerke in Folio maximo, das nie in den Buchhandel kam, auch das Porträt des Grafen Georg Ludwig abgebildet ist; ferner: Felix, Fürst zu Schwarzenberg. Ein biographisches Denkmal, von demselben Verfasser. Leipzig 1853, S. 65 ff.

Joseph Bergmann.

[1]) Die k. k. Ambraser-Sammlung verwahrt ihr und ihrer drei Schwestern Portraite. Nr. 785—788.

[2]) Enkel Adolf's Freiherrn zu Schwarzenberg, der am 29. März 1598 die Hauptfestung Raab mit ausserordentlicher Kühnheit und List erobert und von K. Rudolf II. am 5. Juni 1599 den Reichsgrafenstand erhalten hatte.

Byzantinische in Böhmen aufgefundene Kreuze.

Im Jahre 1858 hatte ein Grundbesitzer des Dorfes Opočnic auf seinem, an der nach Poděbrad führenden Strasse gelegenen Felde fünf Metallkreuze und im verflossenen Jahre abermals ein Kreuz dieser Art ausgegraben. Jedes derselben besteht aus zwei durch Charniere mitsammen verbundenen Theilen, welche Reliquien einschlossen; die Grösse derselben wechselt zwischen 2" 2"' und 3" 6"'. Das erste Crucifix ist aus Bronze der spätesten, d. i. der Zinklegirung; an der Vorderseite desselben ist im Relief der in eine lange bis an die Knöchel reichende Tunica laticlavia gekleidete Heiland dargestellt, dessen Füsse auf das Suppedaneum neben einander gelegt sind; über dem Haupte gewahrt man die Zeichen der Sonne und des Mondes. Unter den ausgestreckten Armen des Heilands stehen die Worte: IΔE O VC COVIΔOV MHTIP COV. (ἴδε ὁ υἱός σου — ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου. — Siehe deinen Sohn. — Siehe deine Mutter. Evang. Joh. XIX. 26. 27.) An den beiden Rändern des Querbalkens gewahrt man die Spuren zweier Gestalten, wahrscheinlich der Mutter des Heilands und seines Jüngers Johannes. Auf der Rückseite des Kreuzes ist die allerheiligste Jungfrau Maria im antiken Gewande, deren Hände nach alterthümlicher Weise zum Gebete ausgestreckt sind *(orans)* abgebildet; bei derselben gewahrt man die Buchstaben M^P Θ (Μήτηρ Θεοῦ). An den vier Kreuzesenden sind in Medaillons die Brustbilder der vier Evangelisten angebracht und durch die Anfangsbuchstaben M. M. A. I bezeichnet.

Das zweite Kreuz ist von Bronzeblech und enthält auf der Vorderseite die roh gravirte, in ein langes Gewand gehüllte Gestalt des Erlösers mit dem eingeritzten Buchstaben XC NIKA (Χριστὸς νικᾷ — Christus sieget). Von der Rückseite dieses Kreuzes hat sich blos die untere Hälfte erhalten, auf der man die eingravirten Umrisse eines langen Gewandes, wahrscheinlich der Mutter des Heilands gewahrt. Das dritte Kreuz ist von Bronzeblech, ganz glatt, ohne irgend eine Verzierung. Die drei übrigen Kreuze sind von Kupfer, stark vergoldet, und auf der Vorderseite mit Email *(email champlevé)* ausgelegt. Die Gestalt des Heilands ist an zweien dieser Emailkreuze mit einer kurzen, eng anschliessenden Ärmel-Tunica, am dritten aber mit einem blos von der Hüfte herabfallenden Rocke bekleidet, an den beiden ersteren gewahrt man gleichfalls die Zeichen der Sonne und des Mondes. Die Verzierung der vergoldeten Rückseiten der drei Emailkreuze ist aus tief eingeschnittenen Arabesken und phantastisch verschlungenen Ornamenten gefügt.

Um das Alter dieser Reliquienkreuze zu bestimmen, hatte ich dieselben mit mehreren aus dem früheren Mittelalter herrührenden Bildwerken dieser Art verglichen, und zwar mit dem Bilde des gekreuzigten Heilands im syrischen Evangeliarium vom J. 586 (in der Bibl. S. Lorenzo zu Florenz), mit der Darstellung an der alten S. Peters-Basilica und in der Basilica S. Paolo, wie auch am Diptychon der Agiltruda (v. J. 880) zu Rom, ferner mit der Abbildung des gekreuzigten Erlösers in der griechischen Handschrift der Predigten des h. Gregor von Nazianz (v. J. 880) zu Paris, mit dem Bronze-Crucifixe von Ostrow im böhm. Museum (X. Jahrh.), mit dem Bilde am silbernen Reliquiar zu Lęczice in Polen, an welchem dieselbe griechische Aufschrift wie auf unserem ersten Bronze-Crucifixe, jedoch mit Lettern und Abbreviaturen der späteren Zeit (XI. Jahrh.) vorkommt; sodann mit der Darstellung Christi auf der sogenannten Patene der Dóbrawka zu Třemešna, auf dem goldenen Crucifixe Olaf's im Museum zu Kopenhagen und einem zweiten eben daselbst aufbewahrten Kreuze von Silber, auf dem dieselbe roh gravirte Figur

des Erlösers wie auf unserem zweiten Bronze-Crucifixe und gleichfalls die Aufschrift XC NHKA vorkömmt. Endlich wurden die Kreuze von Opočnic verglichen mit dem Bilde des gekreuzigten Heilands im Wyšehrader Codex der Prager Universitäts-Bibliothek, mit der Darstellung desselben an der Bronzethüre zu Hildesheim, wie auch an der Bronzethüre der alten Basilica S. Paolo fuori le mura zu Rom, am Elfenbeindeckel des Missale zu Bamberg (sämmtlich aus den XI. Jahrh.), am Portale der romanischen Capelle zu Podwinec u. a. m.

Die ins Detail eingehende Vergleichung unserer Crucifixe mit den angeführten Bildwerken enthält mein im 8. Hefte der Památky archaeologické (1859) veröffentlicher Aufsatz. Darin versuchte ich nachzuweisen, das die beiden Bronzekreuze von Opočnic dem X. Jahrhunderte, die drei Emailkreuze aber dem Schlusse des X. oder der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts angehören dürften. Der Umstand, dass das Email in vergoldetes Kupfer eingelassen ist, scheint auf das XI. Jahrhundert hinzudeuten, weil die byzantinischen Künstler der früheren Jahrhunderte blos Bildwerke von Gold und Silber mit Email zu verzieren pflegten.

Schliesslich muss bemerkt werden, dass die Verwechselung des I mit H in der Aufschrift NHKA am zweiten Bronzekreuze in der gleichartigen Aussprache beider Buchstaben ihren Grund hat und dass man diese Verwechselung nicht blos am Reliquiar zu Lęczice (wo statt ἡ μήτηρ IMP steht), sondern auch an Aufschriften der Grabplatten in den römischen Katakomben gewahrt, wo z. B. das lateinische „in pace" mit den griechischen Lettern NH ΠΑCЄ geschrieben vorkommt. (Aginc. Sculpt. Tab. VIII.) — Jedenfalls sind die Kreuze von Opočnic, welche gegenwärtig das böhmische Museum bewahrt, Denkmale der ältesten christlichen Periode Böhmens, und mögen wohl von den Schülern der slavischen Apostel des Christenthums in dieses Land gebracht worden sein.

Schwierig ist die Beantwortung der Frage, auf welche Weise jene Kreuze in den Schoss der Erde gelangten. Bemerkenswerth ist es, dass der Fundort derselben etwa anderthalb Stunden von Libic, dem ehemaligen Wohnsitze des mächtigen Slawnik', wo die Brüder des heil. Adalbert von den Wršowien ermordet wurden, entfernt ist. Ob nun die Crucifixe an jener Stelle vor Räuberhänden verborgen, oder mit den Leichen christlicher Bekenner vergraben wurden, bleibt vor der Hand unentschieden. Der Finder der Kreuze, G. Wrbenský, gab an, dass er auf der Anhöhe, wo er dieselben ausgeackert, blos einige Trümmer von Thongefässen gefunden; derselbe versprach aber in nächster Zeit jene Anhöhe durchzugraben, und das Ergebniss seiner Untersuchung der archäologischen Section des böhmischen Museums mitzutheilen.

Dr. Joh. Er. Wocel.

Correspondenzen.

***Wien.** Dem Vernehmen nach haben Se. k. k. Apostolische Majestät auf Grund der von dem Dombau-Comité veranlassten technischen Erhebungen zu genehmigen geruht, das der Thurmhelm des hohen ausgebauten Thurmes bei St. Stephan in einer Höhe von ungefähr 28 Klafter abgetragen und in seiner ursprünglichen Gestalt aus Stein wieder hergestellt werde. Aus diesem Anlasse haben auch Se. Majestät die für die Restauration des St. Stephans-Domes auf die Dauer von fünf Jahren bewilligte Staatssubvention allergnädigst auf weitere fünf Jahre anzuweisen geruht.

In Folge dieser Allerhöchsten Entschliessung hat das Dombau-Comité vorläufig für nothwendig erkannt, zur Abtragung des Thurmhelmes ungesäumt die nöthigen Einleitungen zu treffen, so dass noch in diesem Jahre die schon begonnene Eingerüstung des Thurmhelmes vollendet werden kann. Zugleich hat das Dombau-Comité beschlossen, das zur Durchführung der Restaurationsarbeiten aufgestellte Bau-Executiv-Comité zur baldigen Erstattung der wichtigsten Anträge rücksichtlich der Abtragung und der baldmöglichsten Wiederherstellung des Thurmhelmes aufzufordern.

* Das Dombau-Comité für die Restauration des St. Stephans-Domes hat Herrn Friedrich Schmidt, Professor der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien und Mitglied der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, zum Mitgliede des Bau-Executiv-Comité's, welches zur Ausführung der Restaurationsarbeiten bei St. Stephan aufgestellt ist, ernannt.

***Pesth.** In der am 11. d. M. abgehaltenen Sitzung der Ungarischen Akademie — Classe für Geschichte, Philosophie und Rechtswissenschaften — las Herr Érdy den Antrittsvortrag des Grafen Emanuel Andrássy, welcher darauf hinwies, dass das Sammeln der Alterthümer, sowie die Archäologie in Ungarn sehr vernachlässigt sei und dass deshalb viele werthvolle Kunstwerke nach anderen Ländern verschleppt würden. Der Graf beantragte daher, die archäologische Commission der Akademie, welcher es an den nöthigen Geldmitteln gebreche, besser auszustatten, damit sie in die Lage versetzt werde, von ihrem Jahrbuch jährlich vier, mit, die Gegenstände genau darstellenden Kupferstichen ausgestattete Hefte herausgeben zu können. Das erste Heft soll die zur Ungarischen Geschichte gehörigen, noch nicht bekannten Münzen, das andere Ringe, Siegel, Becher, Waffen, das dritte Monumente und das vierte endlich vaterländische neue Funde bildlich darstellen und behandeln. Ferner schlug der Graf vor, dass alle Städte und Gemeinden Ungarns jedes Jahr aufgefordert werden sollten, von der Entdeckung archäologischer Gegenstände die Akademie unverweilt in Kenntniss zu setzen. Er begleitete seinen Antrag mit 2000 fl. als einen Theil vom Reinertrag des Jagdalbums, welches er im Verein mit einigen Standesgenossen herausgegeben; hiervon wären 500 fl. auf die Herausgabe bisher noch nicht veröffentlichter Münzen und 1500 fl. auf die Sammlung und Bekanntmachung anderer vaterländischer archäologischer Gegenstände zu verwenden.

*** Klagenfurt.** Der Secretär des historischen Vereines in Klagenfurt Herr Ritter v. Gallenstein hat eine Biographie des verstorbenen Geschichtsforschers Gottlieb Freiherrn v. Ankershofen in einer besonderen Broschüre veröffentlicht. Diese Biographie, voll edler Pietät für die ausgezeichneten wissenschaftlichen Verdienste des Freiherrn v. Ankershofen, war ursprünglich zur Aufnahme in die zu Klagenfurt erscheinende „Karinthia" bestimmt, wurde aber von der Redaction der letzteren aus ganz eigenthümlichen Gründen zurückgewiesen. L. R.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3½ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz **Karl Freiherrn v. Czoernig.**

Redacteur: **Karl Weiss.**

№ 8.	V. Jahrgang.	August 1860.

Zur Costümgeschichte des Mittelalters.

Von Jakob Falke.

I.

Die männliche Kopftracht.

II. Abschnitt. Vom XII. Jahrhundert bis gegen die Mitte des XIV.

In dieser kurzen Periode, welche die Blüthezeit des Mittelalters umfasst, gestaltet sich unser Gegenstand wesentlich anders. Hatten wir bis dahin über Mangel an Quellen zu klagen, welcher das Bild nicht vollständig werden liess, so liegt uns jetzt in Miniaturen, Glasmalereien, Sculpturen u. s. w. ein hinlängliches Material vor, und wenn im ersten Jahrtausend eine Form mit grosser Entschiedenheit als die herrschende vortrat, so wird es gegenwärtig schwer, die Fülle der Kopfbedeckungen in Classen zu bringen, eine Schwierigkeit, die sich noch gegen den Ausgang des Mittelalters, in der Periode der Willkür und Regellosigkeit, bedeutend steigert. Indess können wir für jetzt noch die Gesammtheit der Formen auf drei Arten zurückführen, wenn sich auch dafür nicht immer das gemeinsame Vorbild nachweisen lässt. Demnach betrachten wir erstens alle die im eigentlicheren Sinne des Wortes Hüte genannten Kopfbedeckungen von festerer Gestalt, die sich mehr oder weniger an den abgekommenen oder verwandelten Spitzhut anlehnen, sodann die ganze Schaar der weicheren Hauben und Mützen und endlich drittens den Kopfschmuck, der als Schapel die eigentliche Bedeckung zu vertreten hat. Diesen drei Arten schliessen wir noch einige Formen der Bauern oder überhaupt des niederen Volkes an.

Folgen wir zunächst dem Spitzhut weiter in seiner Geschichte, so halten wir uns nicht an seine ursprüngliche Form, die der phrygischen Mütze, in welcher er wohl im XII. und XIII. Jahrhundert bei Reisenden (Hefner I, 45), Bürger und Bauern, auch wohl sehr sporadisch im höhern Stande, noch ein Nachleben führt und namentlich für die heiligen drei Könige bis in's XIV. Jahrhundert hinein fast zur festen Norm geworden zu sein scheint. Uns interessiren vielmehr die Fälle, in denen er selbst formell zur Geschichte geworden ist und sein Urbild nur noch von fern her andeutet.

Unter diesen wollen wir zunächst den sogenannten Herzogshut wenigstens herführen, obwohl er streng genommen als Rangeszeichen von dieser Arbeit ausgeschlossen ist. Aber da er sich mit Sicherheit an den Spitzhut anschliesst und auf die hohe Bedeutung desselben zurückweiset, dürfen wir ihn nicht übergehen. Wir finden ihn im XII. und XIII. Jahrhundert ganz den Veränderungen entsprechend, die überhaupt mit dem Spitzhut vorgingen; die Umbiegung der Spitze nämlich verschwand und der Rand legte sich zur Krämpe um. Das wenigstens erkennen wir aus den schlechten Zeichnungen der Bilder des Sachsenspiegels in der Heidelberger Handschrift, nach denen wir ihn hier unter Fig. 22 mittheilen


(Fig. 22.)


(Fig. 24.)


(Fig. 23.)

(Kopp, a. a. O. S. 77 und 119). Seine Farbe ist gelb. Wir sehen ihn hier noch mit einer Art Kronenreif, dem Schapel (circulus), umgeben. Ähnlich heisst der den österreichischen Herzogen 1156 verliehene Hut ducalis pileus circumdatus serto pinnito (Kopp, a. a. O.). Wie viel Veränderungen auch später der Herzogshut nach Verschiedenheit von Zeiten und Örtlichkeiten angenommen haben mag, dennoch vermag er seinen Ursprung nicht zu verläugnen, wie das z. B. der Hut des venetianischen Dogen mit völliger Bestimmtheit zeigt. Fig. 23 gibt ihn nach Vecellio, Habiti, p. 78 wieder.

An den Hut des Herzogs schliesst sich zunächst der Hut des Schultheissen, von welchem die Bilder der genannten Handschrift des Sachsenspiegels mehrere Beispiele

geben. Unsere Abbildung (Fig. 24) ist nach Kopp, S. 122. Auch seine Farbe ist gelb.

Der Sachsenspiegel enthält an dieser Stelle (Landr. III, 69) die folgende Bestimmung: Soar man dinget bi koniges banne, dar ne sal noch scepenen noch richtere Kappen hebben an noch hut noch hüdeken noch huven noch hantzchun. Das dazu gehörige Bild enthält drei Muster der abzulegenden Kopfbedeckungen, welche hier getreu unter Fig. 25 wiedergegeben sind. Von ihnen findet sich die



(Fig. 25, a, b, c.)

zweite Art, ähnlich der heutigen Fürstenkrone, immer zur Bezeichnung des Richters in seiner amtlicher Thätigkeit, die erste ist nach ihrer Beschaffenheit schwer zu erklären, wogegen die dritte sich selbst deutlich macht. Alle drei sind farbig; bei der Richterhaube die Mitte gewöhnlich anders als die Seiten.

Wenn wir des Verschwindens der umgebogenen Spitze und der Hinzufügung eines umgekrämpten Randes eingedenk



(Fig. 26.) (Fig. 27.)

sind, so werden wir in dem unter Fig. 26 mitgetheilten höchst nobeln Hut den Ursprung nicht verkennen können.

Ihn trägt auf dem Bilde der sogenannten Manessischen Liederhandschrift (um 1300), welches dem K. Wenzel von Böhmen als Minnesänger gewidmet ist, der Schwertträger des Königs (v. d. Hagen, Bildersaal, T. III). Er bedeckt also somit ein höchst respectables, vielleicht gar fürstliches Haupt. Sein Band ist von kostbar buntem Pelzwerk, dem sogenannten Veh, von einem häufig vorkommenden Muster. So begegnet er uns öfter bei den Dichtern. Helbling z. B (XV, 65 bei Haupt, Zeitschr. f. d. A. IV, p. 219) sagt:

ein riter nimt gar vür guot
zem winder einen vehen huot
zem summer einen zendal
unter einem huote hin zetal —

im Sommer also einen leichteren Überhang von Seidenstoff, worauf wir noch zurückkommen werden. Statt Veh brauchte man auch schwarzen Zobel, Marder oder oder ein anderes kostbares Rauchwerk. Von Zobel ist Siegfried's Jagdhut im Nibelungenlied (893, 3. Zarncke p. 144, 4).

und einen huot von zobele, der riche was genuoc.

An diese Form schliesst sich zunächst der vielerwähnte Pfauenhut, dessen Rand ebenfalls, wie unsere Abbildung, Fig. 27, nach v. der Hagen Liedersaal Taf. VI zeigt, von Veh sein konnte. Auf dem Bilde der Manessischen Liederhandschrift an genannter Stelle trägt ihn der Markgraf Heinrich IV. von Meissen. Dieser Hut muss als eine häufig vorkommende Tracht angesehen werden, wenn er auch, wenigstens in der besten Ritterzeit, nur den höhern Ständen zukommt. Bezüglich der Stellen aus den Dichtern, in denen er erwähnt wird, verweise ich auf Weinhold, Frauen p. 466. Ich will nur eine dort nicht erwähnte Stelle aus Ulrich von Liechtenstein (Lachmann p. 248, 21) anführen, die uns auch mit weiterem Schmuck des Hutes bekannt macht:

dar ob so fuort er einen huot
der was von pfâns vedern guot
gemachet dêswâr meisterlich:
er war von berln koste rich

Der Pfauenhut scheint vorzugsweise in England fabricirt worden zu sein, denn wir finden es öfter als ehrenden Beisatz, dass er von Lünders (London) oder Sinzester sei (Parzival, 313, 10. 605, 8). Unsere Abbildung zeigt den Pfauenhut bunt (Parz. 690, 13), doch kommt er auch aus weissen Pfauenfedern vor. Auch Frauen trugen einen Pfauenhut und es lässt sich überhaupt wohl annehmen, dass die von uns mitgetheilte Form nicht seine einzige gewesen ist. Das letzte Beispiel des Pfauenhuts, welches ich kenne, findet sich bei Lonandre I, France XIV. s. und gehört einer Bibelh. der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. Nr 6964 an.

Dem Spitzhut nahe steht noch der Jägerhut, welchen Fig. 28 nach der Manessischen Liederhandschrift bei v. d. Hagen, Taf. XLIII. darstellt. Ihn trägt der Dichter Kunz von Rosenhain.

Während die bisher angegebenen Hutformen noch mehr oder weniger auf den Spitzhut zurückweisen, ist eine ganze Reihenfolge anderer im XIII. Jahrhundert völlig zum Rundhut geworden, ohne dass sie darum an Noblesse nachstünde. Wir finden ihre bildlichen Vertreter vorzugsweise in der Manessischen und in der Weingartner Liederhandschrift, denen wir auch unsere Beispiele entnehmen.



(Fig. 28.)

Der Form nach können wir diese Kopfbedeckungen schon als Hauben oder Mützen auffassen, da sie verhältnissmässig klein und niedrig, doch aber stets von fester Gestalt sind und es ist möglich, dass sie auch schon in alter Zeit ebenso sehr als Hauben wie als Hüte benannt wurden. So z. B. wenn es im Parzival (231, 8) vom Anfortas heisst:

des selben was ein hûbe dâ
ûf sîme houbte zwivalt
vom zobele, den man tiure galt.
sinwel arâbsch ein borte
oben drûf gehôrte
mitten dran ein knöpfelîn
ein durhliuhtic rubîn

so mag es erlaubt sein, der Gestalt nach an die Form zu denken, welche Fig. 29 darstellt. Es ist die Kopfbedeckung, welche Walther von der Vogelweide auf dem Bilde der Weingarter Liederhandschrift (p. 145) trägt. Der Kopf ist rosa, der Rand ein buntes Rauchwerk. Ob zwivalt hier mit Simrock als „gestreift" zu nehmen ist oder als doppelt, lassen wir dahin gestellt sein. Dieselbe Kopftracht hat ebendort (p. 33) Dietmar von Aste und an sie schliessen sich mehrere in mannigfacher Weise abweichende Formen der Manessischen Handschrift an. Am meisten nähert sich


(Fig. 30.)


(Fig. 29.)


(Fig. 31.)

ihr die Haube, welche (v. d. Hagen, Taf. XXIII) Herr Lutolt von Seven an einem Bande auf dem Rücken hängen hat, während ein sogenannter Schapel seine Locken umzieht. Auch die Walther's von der Vogelweide ist ganz ähnlich, nur ist der Rand oder die aufgebogene Krämpe achteckig geworden (ebendort Taf. 21); siehe Fig. 30. Hieran schliesst sich Fig. 31 mit dem Knopf, die Mütze des „tugendhaften Schreibers", dessen Bild sich nicht bei Hagen findet. S. v. Eye und Falke, Heft 29, 1. Bl. Den Übergang zwischen beiden Formen erblicken wir in der Kopfbedeckung, welche der Graf Dietber III. von Katzenelnbogen (gest. 1276) auf seinem Grabstein trägt (Hefner I, 68).

Der achteckige Rand scheint dann sehr beliebt geworden zu sein. Die Manessische Liederhandschrift gibt mehrfache Beispiele und zwar auch in der Art, dass die Rundung des Kopfes vor der Höhe des Randes ganz verschwindet. Die einfachste Gestalt ist diejenige, welche der Landgraf von Thüringen und mit ihm mehrere Dichter auf dem Bilde des Sängerkrieges tragen (v. d. Hagen, Taf. XXX) (Fig. 32). Geschmückter ist derselbe Hut, wie ihn Wernher von Teufen a. a. O. Taf. XV trägt (Fig. 33). Schliesslich mache


(Fig. 32.)


(Fig. 33.)

ich noch auf eine einfache in diese Classe gehörige Mütze bei Hefner I. 79 aufmerksam, welche dem Landgrafen Konrad von Thüringen, gestorben 1241, gehört.

Allen den genannten Kopfbedeckungen gegenüber, welche das Gemeinsame einer festen steifen Gestalt haben, bilden die zweite Classe diejenigen, welche aus weichem nachgiebigen Stoff, also vorzugsweise aus Wolle und Seide, bestehen. Dieser Umstand schon bringt es mit sich, dass sie nach ihrer Form in weit höherem Grade abweichen können. Auch unter ihnen gibt es solche, welche an die Urform, den Spitzhut, zurückerinnern, und ich verweise desshalb auf Hefner I, 49 und 64, an welcher letzteren Stelle König Herodes eine weiche faltige Mütze trägt, die den Übergang zu bilden scheint. Diese Formen aber spielen eine vergleichsweise viel geringere Rolle als diejenigen reicher entwickelten Hauben, die wir jetzt anzuführen haben. Als ein vollendetes Muster dieser Art erscheint die Mütze, wie sie auf seinem Bilde der Manessischen Handschrift (a. a. O. Taf. XIX) Herr Burkard von Hohenfels trägt (Fig. 34) und ebenso Reinmar von Zweter Taf. XLI. Als zweites Beispiel geben wir unter Fig. 35 die Mütze des


(Fig. 34.)


(Fig. 35.)

Tannhäusers (a. dems. O. Taf. XXXV). Die Form erklärt sich leicht. Bei Fig. 34 ist ein breiter Rand von buntem Rauchwerk, aus dessen Mitte ein reicher Stoff hervorgeht und als Überfall nach Schultern und Nacken faltig herunterfällt.

Ganz ähnlich ist Fig. 35; man mag sich den Rand als Rauchwerk oder als Wolle denken. Dieselbe Haube in wenig veränderter Gestalt findet sich auch als die eines der Sänger im Wartburgkrieg a. a. O. auf Taf. XXX und ebenso bei Hefner II, 31 als einem vornehmen alten Herrn (gegen die Mitte des XIV. Jahrh.) gehörig.

Ohne Zweifel haben wir an eine Kopfbedeckung dieser Art zu denken, wenn wir die fast fabelhaft klingende Beschreibung im Helmbrecht lesen (Haupt, Zeitschr. f. d. A. IV, p. 322 flg. v. 26 flg.). Dieser Bauersohn, der nach ritterlicher Ehre geizte und sie in stutzerhafter Kleidung und abenteuerlichem Räuberleben zu erreichen meinte, trug eine Haube, die oben überall, zu den beiden Ohren herunter und bis in den Nacken herab mit thierischen und menschlichen Gestalten bestickt war. Da gab es Vögel aller Art, reiche Scenen aus der Geschichte und der Sagenwelt, Tanzende u. dgl. Nur durch den weiten Überfall, den unsere Bilder 34 und 35 darstellen, gewinnt unsere Phantasie einigermassen Raum für die menschenreichen Scenen. Immerhin mag der Dichter ins Groteske übertrieben haben, so lassen doch seine Worte, V. 30 und 31:

daz maere iuch niht betriuget,
ich sage ez niht nâch wâne,

vermuthen, dass ähnliche stutzerhafte Kleidung wirklich vorgekommen sei. Auch die Angabe, dass eine Nonne, die ihrer Zelle entronnen, diese Haube genäht habe, dürfte darauf hinweisen [1]).

An diese Mütze mit breitem Überfall schliesst sich eine bescheidenere Form, die der Markgraf Otto von Branden-

[1]) Vgl. den Frauenbol, „der ist vogelîn so vol", bei Nithart, v. d. Hagen, Minnes. III, p. 226.

burg (Fig. 36) in der Manessischen Handschrift bei v. d. Hagen, Taf. V trägt. Sie ist von rothem Stoff und der kleine herausgezogene Überfall hat Goldfransen. Ganz ohne den


(Fig. 36.)

überhängenden Stoff, wenigstens vermögen wir ihn nicht zu sehen, ist noch eine andere dieser Classe angehörige Mütze, welche einem der Sänger des Warthurgkrieges (a. a. O. Taf. XXX) angehört. Hiermit vergleichen wir die Mütze, welche bei Louandre (Les arts sompt, I, Italie, XIV. siècle 1 moitié) Loth trägt. Auch sie soll noch als die Kopfbedeckung eines vornehmen Mannes gelten.

Als die einfachste aller Haubenarten stellt sich uns eine kleine, dem Kopf überall glatt anliegende Mütze dar, welche von vornehmen und niedern Ständen zugleich getragen wird; von jenen jedoch nur bei besonderen Gelegenheiten. Wir könnten sie als die Knappenmütze bezeichnen, sie ist auf den Köpfen derselben, wenn sie hinter dem geharnischten Ritter einherreiten, eine sehr gewöhnliche Erscheinung. Wir müssen bemerken, dass der Knappe damals nur ausnahmsweise mit Eisen seinen Kopf schützte. Ich gebe die Abbildung unter Fig. 37 nach Louandre I, France, XIII. siècle. Das Blatt, dem ich sie entnehme, führt die Unterschrift: Giron le courtois et ses écuyers. So ist die gewöhnliche, überall vorkommende Form, von welcher Fig. 38


(Fig. 37.)


(Fig. 39.)


(Fig. 38.)

(nach v. Eye und Falke a. a. O. Heft 33, Bl. 2, „Männ- und weibliche Trachten aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts") mit ausgeschnittenen Löchern eine Nebenart darstellt.

Im ganzen XIII. und auch wohl schon im XII. Jahrhundert begegnet uns diese Mütze sehr häufig. Vornehme Personen tragen sie meist nur auf der Jagd oder auf Reisen oder bei ähnlichen Gelegenheiten, wo sie sich der eigentlich ritterlichen Tracht entkleiden (vergl. v. d. Hagen, Taf. XVII u. XXXIII). Als Botentracht haben wir sie ebendort Taf. VIII. Die gewöhnliche Farbe ist weiss, indessen trägt sie bei Louandre I, Fauconnerie I, ein Falkenjäger roth und ebendort XII. XIII. siècle Cost. div. 1 erscheint sie grün mit weissen Bändern überzogen.

Einfach wie diese Knappenmütze, aber doch durch einige Falten abweichend, ist eine Mütze, welche einer der Stifter des Naumburger Doms vom Ende des XII. Jahrhunderts trägt. Die Figur (Fig. 39) ist abgebildet in Förster's Denkm. V, Abth. 2.

Nobler Form mit bedeutender Rückerinnerung an den Spitzhut nähert sich die Mütze (Fig. 40) eines jedenfalls der besten Classe angehörenden Bürgers bei Louandre I, France, fin du XIII. siècle. Ähnlich, aber mit eingebogener Spitze, erscheint die Mütze eines französischen Gelehrten vom Ende des XIII. Jahrhunderts, die auf demselben eben genannten Blatt abgebildet ist. Wenn wir damit eine andere einfachere Haube eines Arztes bei Hefner I, 40 unge-


(Fig. 40.)


(Fig. 41.)


(Fig. 42.)


(Fig. 43.)

fähr aus derselben Zeit verbinden, so haben wir schon im XIII. Jahrhundert in diesen beiden Figuren (41 und 42) die später so häufig vorkommende Gelehrtenkopftracht vorgebildet.

Mehrere italienische Formen von Kopfbedeckungen, die sich an diese oder jene der von uns bereits angegebenen anschliessen, kann man bei Louandre I, Italie, XIV. siècle nachsehen auf den Zeichnungen, die zu einem Manuscript gehören, welches dem Taddeo Gaddi zugeschrieben wird.

Einer kleinen Art von Haube, welche nur leicht auf dem Kopfe schwebt, gedenkt ein Gedicht: Der Jüngling, welches in Haupt's Zeitschr. f. d. A. VIII, p. 552 abgedruckt ist. Dort heisst es v. 78:

> einez heizet swebehouben,
> die deckent ein ôre unde den wirbelloc.

Vielleicht war sie ähnlich wie eine kleine Mütze, die wir bei Louandre I, XII. XIII. siècle. Cost. div. II. finden. Siehe Fig. 43.

Wir haben oben neben Hüten und Hauben einer dritten Art der Kopftracht gedacht, deren verschiedene Gestalten die alte Zeit mit dem Worte Schapel zusammenfasste. Obwohl dieser Ausdruck als deutsche Schreibung des französischen Kapel, Chapeau, ursprünglich den Hut oder die eigentliche Bedeckung bezeichnet haben mag, verstand man in dieser ritterlichen Periode vom XII. Jahrhundert an darunter gerade im Gegensatz zu jener alle die Formen, welche mehr als Schmuck erschienen, das sind: natürliche und künstliche Kränze, Reife, Ringe und aller Diadem- oder kronenartiger Haarschmuck. Eigentliche Binden oder Bänder waren damals nicht Mode der Männer. Das Schapel hatte auch den Zweck, die Fülle der reichen Locken, wie sie in jener Zeit getragen wurden, zusammenzuhalten und dadurch Gesicht und Augen zu schützen, denn im Allgemeinen war es durchaus wider den Anstand, im Hause oder gar vor den Damen irgend eine Kopfbedeckung aufzubehalten [1]). Allein vorzugsweise war es ein Schmuck und so war es namentlich gern golden oder vergoldet, mit zierlicher

[1]) Vgl. das Gedicht: Der Jüngling v. 709 ff bei Haupt, Zeitschr. f. d. A. VIII, p. 371.

Arbeit und mit Perlen und Edelsteinen reich geschmückt. Ein kostbares dieser Art trägt Tristan V. 11097.

> uf sinem houbete trug er
> von spaehem werke spaehen schin,
> ein wunneklich schapellikin,
> daz recht alsam ein kerze bran;
> da luhten, alse sterne, van
> topasen und sardine,
> krisoliten und rubine;
> ez war lieht unde klar,
> ez hete im houbet und har
> klarlichen umbe vangen.

Ein anderes mit goldenen Blumen und Thierbildern, welches Schionatulander auf seinen Helm gehängt hat, findet sich beschrieben im jüngeren Titurel, 1211—1114. Wenn hier das Schapel von höchster Pracht und zierlichster Kunst ist, so ist es anderswo nur ein einfacher Blumenkranz. So will Walther von der Vogelweide seiner Frau sein eigenes Schapel geben:

> daz allerbeste daz ich han
> wizer un roter blůmen weiz ich vil.

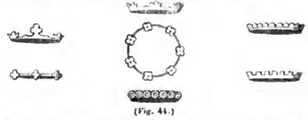
Dann sagt er:

> da wir schappel brachen é
> da lit nun rif un sne [1]).

Beides, Blumen und Edelsteine, finden wir im Nibelungenlied bei Zarncke p. 283, 5. Parz. 776, 6 heisst es:

> då streich manc ritter wol sin har,
> dar uf bluominiu schapel.

Als bildliche Beispiele stelle ich hier unter Fig. 44 eine Reihe Schapel nach der Weingartner und der Manes-

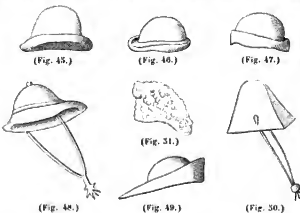


(Fig. 44.)

sischen Liederhandschrift zusammen, wo sie von verschiedenen Sängern getragen werden. Vgl. den Abdruck der Weing. Handschrift in der Stuttg. Bibliothek p. 4, 23, 25, 116, 135, 138, und die Bilder der Manessischen bei v. d. Hagen, Liedersaal, Taf. VIII und VIII*, IX, XIV, XXVI u. a. Weitere Formen des Schapels, das nicht minder beliebt bei Frauen war, werden wir in der Darstellung der weiblichen Kopftracht, so wie im nächsten Abschnitte geben. Vgl. auch Hefner II, 118.

Für die niedern Stände und namentlich auch den Bauer ist in dieser Periode die Kopfbedeckung bereits als Regel anzunehmen, und zwar ist es, neben der Gugel oder Kapuze, die wir im nächsten Abschnitte ausführlicher besprechen werden, vorzugsweise der Hut, der ihnen in gewissen Formen vor der Haube oder Mütze eigenthümlich zukommt.

In Kärnten musste der Herzog bei der Huldigung bekanntlich die Bauertracht anlegen und dazu gehörte ein „grauer windischer Hut“ (Grimm, R. A. p. 253). Nach mannigfachen bildlichen Beispielen zu schliessen, dürfen wir im Allgemeinen als diesen Hut der Bauern und der niederen Bürger den rundköpfigen grauen Filzhut betrachten, der nun seine Rolle in der Welt zu spielen beginnt. Wir finden ihn als ein frühes Beispiel aus dem XII. Jahrhundert bei der Herrad von Landsberg, wo ihn auf Taf. I ein Räuber in der Gestalt trägt, wie Fig. 45 zeigt. Hieran schliessen sich mit breiterer aufgebogener Krämpe die Hüte der Bauern auf dem Bilde des Sängers Nithart in der Manessischen Handschrift bei v. d. Hagen, Taf. XXXVI, Fig. 46 und 47 geben sie wieder. Mit breiter heruntergelassener Krämpe, wie zur Wanderschaft, zum Hausiren über Land



(Fig. 45.) (Fig. 46.) (Fig. 47.)

(Fig. 51.)

(Fig. 48.) (Fig. 49.) (Fig. 50.)

geeignet, trägt ihn am letztangeführten Orte, Taf. XIII der Sänger Dietmar von Aist, der sich aber als hausirender Kaufmann gekleidet hat, um ein Rendezvous mit der Dame seines Herzens erhalten zu können, siehe Fig. 48.

Ähnlich ist der Hut, welcher sich ebendort Taf. XXXI als Helmschmuck des Sängers Winli befindet, und der Hut eines Hirten bei Louandre I, Italie, XIV.: la virge à la crèche. Ebenfalls als Filzhut ist die unter Fig. 49 mitgetheilte Form zu denken, welche wir Smith, Ancient Costume zum J. 1325 entnehmen. Es ist eine Form, die auch in Deutschland bereits im XIV. Jahrhundert häufig ist und sich lange erhalten hat. Völlig von diesen Formen abweichend und kaum als Filzhut denkbar erscheint die Kopfbedeckung, welche der Waffenschmied des Herzogs Heinrich von Breslau in der Manessischen Handschrift trägt. Fig. 50 gibt sie wieder nach von der Hagen, Taf. IV.

Eine bemerkenswerthe Art bürgerlicher Kopfbedeckung, die unsere Fig. 51 wiedergibt, trägt auf den Bildern der Herrad von Landsberg, Taf. II. ein Bürger, welcher im Begriffe ist, seine Tochter zu verloben. Wie wir sehen, haben wir einen Nachkommen des alten umgebogenen Spitzhutes vor uns, aber von sehr rauhem Pelzwerke

[1]) S. 135 und 148 der Heidelberger Handschr. Abdruck der Stuttg. Bibl.

Hiermit werden für diese Periode bis in den Anfang des XIV. Jahrhunderts hinein die Hauptformen der männlichen Kopfbedeckung (mit Ausschluss der Gugel) so ziemlich erschöpft sein; der Abarten und Nebenarten gibt es natürlich noch genug, und wir selbst könnten, wenn es uns darum zu thun wäre, unsere Reihenfolgen noch um eine ziemliche Anzahl bereichern. Solche Nebenarten rief theils das Stutzerthum hervor, theils die Verbindung des Hutes oder der Mütze mit der Gugel, theils verlangte auch ein besonderer Stand, eine besondere Lebensweise, die bürgerliche oder unrechtliche Stellung, eine besondere Tracht. In diese letzte Kategorie gehörte z. B. der Judenhut und in anderem Sinne die Mütze oder Kappe der Bergleute, die wir bei Hefner I. 20 finden.

Wie man als Schapel einen Kranz lebendiger Blumen um das Haar schlang, so schmückte man auch die Hüte mit Blumen und Laub (Wigalois 1416). In demselben Gedicht heisst es gar (2225) „von Blumen führt er einen Hut"; doch ist auch hiermit wohl nur eine reiche Zierde gemeint. Bauernhafte Eitelkeit begnügte sich nicht mit so einfachem Schmuck. Nithart (v. d. Hagen, Minnes. III. p. 244) wirft den Bauern seiner österreichischen Heimath unter anderen Üppigkeiten auch rothe Hüte vor. Ebenderselbe sagt an einer andern Stelle (p. 312) von einem bäurischen Stutzer:

> Sin underzug des hutes, der ist lank,
> er tout im vor den ougen mangen swank
> er ist an siben saueren mit vasern wohl durchsmogen:
> und solt er sin gevlogen,
> er möhte mit gevidere niht baz umb sin gezogen.

Wir haben hier also einen Unterzug des Hutes, der frei und schlaff auf die Schultern herunterhängt und vielleicht noch länger, wie wir ähnliches oben beim Vehenhut in einer aus Helbling angezogenen Stelle sahen. Es wäre möglich, dass hier an eine Verbindung der Gugel mit dem Hute oder der Mütze zu denken wäre, doch gehört diese mehr dem vierzehnten Jahrhundert an, in welcher Zeit sie eine gewöhnliche Erscheinung ist. Auch an anderen Stellen sagt Helbling (II, 55 bei Haupt, Zeitschr. f. d. A. IV, p. 42): Der Bauer ginge billig underm hout ân haerîn tuoch. Hut und Haube hatten auch zur Befestigung Bänder oder Nestel, wie das mehrere der von uns mitgetheilten Bilder zeigen: Der Dorfstutzer band des Parfüms wegen Muscatnüsse an die Enden. So sagt Nithart a. a. O. p. 236:

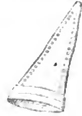
> Sin hubennestel diu sint lank,
> zwo muscat dran gebunden;
> die habent al ze witen swank,
> da mite steht er wunden
> den schönen meiden su dem tanz.

Der Muscatnüsse geschieht noch ein paar Strophen später weitere Erwähnung.

Der Judenhut ist das ganze Mittelalter hindurch eine sehr bekannte bildliche Erscheinung. Er ist keine nationale Eigenthümlichkeit, sondern eine Art Brandzeichen, welches das Gesetz diesem Stamme aufdrängte, um ihn in seiner Verächtlichkeit und Ausgeschlossenheit kenntlich zu machen. Es ist dieselbe Ursache, aus welcher man Verbrecher und prostituirte Frauen mit einem Abzeichen versah [1]). Aber die Kunst dieser Zeit blieb nicht dabei stehen, ihre zeitgenössischen Juden mit einem solchen Hute zu bedecken: sie betrachtete ihn durchaus als eine Art Nationaltracht und machte ihn alttestamentarisch, so dass er uns fortwährend auf biblischen Miniaturen bereits seit dem 12. Jahrhundert begegnet. Auch der heilige Joseph und die Apostel müssen ihn um ihrer Abstammung willen noch häufig tragen. Seiner Farbe nach war er entweder gelb *(crocei coloris*, Ducange s. v.) oder weiss oder weiss mit gelbem Rande oder umgekehrt: die Gesetzvorschriften, von denen dies abhängig war, lauten darüber verschieden. Auch ist zuweilen bei alttestamentarischen Darstellungen nur die Form entscheidend. Wenn diese immer einem spitzen Kegel entspricht, so haben wir davon den mittelalterlichen Spitzhut ganz fern zu halten; wir haben vielmehr an altorientalische Abstammung zu denken, wenn auch vielleicht beiden einmal eine gemeinsame Form zu Grunde lag.

Wir begnügen uns hier mit ein paar bildlichen Beispielen unter Fig. 52 seine Form in dieser Periode zu versinnlichen.





(Fig. 52.)

Wir entnehmen davon die erste der Herrad von Landsberg, Taf. II, die zweite den Zeichnungen zum Sachsenspiegel bei Kopp, p. 93 und die dritte einem Bilde bei Lonandre I, France XIII. siècle: les enfants d'Adam. An dieser Stelle haben die Judenhüte selbst goldenen Rand und sollen keineswegs eine nota levis maculae beifügen. —

III. Abschnitt.

Bis zum Ende des XV. Jahrhunderts.

Im Laufe des XV. Jahrhunderts gestaltet sich insofern für die Culturgeschichte eine neue Periode, als die Romantik des Mittelalters entschieden in Verfall geräth, während zugleich unter den Trümmern die ersten Keime einer neuen Zeit hervorspriessen. Beides, die Entartung und Zuchtlosigkeit auf der einen Seite, auf der andern das Losringen neuer Ideen und Gestaltungen bewirken, dass diese Zeit einen festen, fasslichen Charakter vermissen lässt. Zwischen den Extremen schwankend, gefällt sie sich in Thorheiten

[1]) Vgl. Grimm R. A. pag. 712.

und über vernünftigen Klügeleien, zeichnet sich aus durch Narrenstreiche wie durch die glänzendsten Triumphe des Menschengeistes in weltumwälzenden Erfindungen, und erfreut sich ebenso sehr an Fratzenhaftigkeit, wie an ewig wahrer Schönheit. An diesen Gegensätzen nimmt auch die Costümgeschichte Theil, und gibt daher eben sowohl Mannigfaltigkeit und Widersinnigkeit der Formen zu erkennen, wie ihr keineswegs Schönheit und Eleganz mangeln. Wir stehen im Zeitalter der Schellentracht und der Schnabelschuhe, der eng gespannten Tracht und der langen Schleppgewänder, der Kapuzen, der hohen Coiffuren und der äussersten Decolletirung neben nonnenhafter Verhüllung.

Solche charakterlose Willkür herrscht auch im ganzen Bereich der Kopftrachten, und fiel es uns schon in der vorigen Periode schwer, die Fülle zu ordnen und zu gliedern, so wird es jetzt fast zur Unmöglichkeit. Der Reichthum ist nicht zu bewältigen, und wenn es heisst, so viel Köpfe, so viel Sinne, so könnte man hier sagen, so viel Köpfe, so viel Hüte; denn hier ist es in der That eine Unmöglichkeit, sie alle unter einen zu bringen. Es kann demnach auch nicht meine Aufgabe sein, jede Varietät hier bildlich aufzuführen oder ihrer in Worten zu gedenken; ich habe mich mit den Hauptformen zu begnügen, die ohnehin zahlreich genug ausfallen werden. Es wird dann leicht möglich sein, die Varietäten daran anzulehnen und darnach ihre Zeit zu bestimmen.

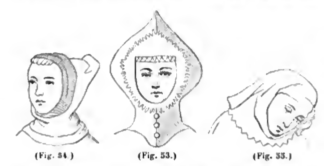
Die Schwierigkeit vermehrt sich nicht blos dadurch, dass der Unterschied zwischen Hüten, Hauben, Mützen und Baretts durch Übergangsformen so völlig ausgefüllt ist, dass man nicht mehr weiss, welcher Classe man diese oder jene Form einreihen will, sondern dass auch völlig neue Arten von Kopfbedeckungen in die Mode eintreten, welche keiner von diesen Hauptgattungen angehören.

Davon steht in erster Reihe die Kapuze oder Gugel, welche die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts fast zu beherrschen scheint, so vorwiegend tritt sie in dieser Periode auf. Sie war damals keineswegs etwas Neues, und wir hatten auch bereits früher Veranlassung, ihrer zu erwähnen, aber zur Mode wurde sie nun erst. Auch ist die Gugel keine mittelalterliche und noch weniger eine deutsche Erfindung, denn es kannte sie bereits das Alterthum. Den Römern scheint sie als eine altgallische Tracht gegolten zu haben, und Martial (V. 54; XIV. 128) bezeichnet sie darum als bardocucullus lingonicus und santonicus. Wie Abbildungen zeigen (vgl. Rich, dictionnaires, v. cucullus), war ihre Gestalt in der römischen Kaiserzeit genau dieselbe wie später; es war die Kapuze oder capuchon, welche an irgend eine Art des Mantels, z. B. am gallischen Sagum befestigt war, und über den Kopf gezogen und zurück auf den Rücken geschlagen wurde, so dass der Mann baarhäuptig war. Sie wurde damals zunächst von Sclaven, Feldarbeitern, Fischern und überhaupt von Leuten niederen Standes getragen, die im Freien, im Sonnenbrand zu arbeiten hatten, und daher auch wohl von Reisenden besseren Standes. Vom Worte cucullus, mit welchem Martial (III, 2) auch die Duten oder Füllen bezeichnet, worin der Kaufmann seine Gewürze und dergl. verkaufte, sind dann alle die mittelalterlichen Formen herzuleiten, als: Gugel, Gogel, Kugel, Kogel, dann Gugelhut u. s. w.

Während die Gugel in manchen Gegenden Galliens, wo sie einheimisch war, unverändert bei der ländlichen Bevölkerung blieb, ging sie auch schon sehr früh durch die Einsiedler und Mönche in das Christenthum hinüber. Den letzteren wurde sie bald Vorschrift in verschiedener, aber fest bestimmter Form, ohne die Urgestalt jemals im Geringsten verkennen zu lassen. Verschiedenes, die älteste Zeit betreffend, bringt darüber Ducange: s. v. bei. Ich will nur noch auf ein paar Stellen aufmerksam machen. Im VI. Jahrhundert trugen auch Bischöfe die Gugel. Das sehen wir aus der Erzählung des Gregor von Tours (VII, 39) über den Tod des Bischofs Sagittarius. Jemand gibt ihm den Rath, sein Haupt zu verhüllen und den Mördern zu entfliehen. Und dann heisst es: At ille accepto consilio dum obtecto capite fugere niteretur, extracto quidam gladio caput ejus cum cucullo decidit. Derselbe Geschichtschreiber erzählt (IX, 6) von einem gewissen Desiderius in Tours, der allerlei Wunderdinge zu können vorgab. „Habebat autem cucullam ac tunicam de pilis caprarum". In Bezug auf die Benedictiner des VIII. Jahrhunderts siehe Kero's Benedictinerregel Cap. XLV bei Hattemer, Denkmale des Mittelalters, I, p. 107.

Schmeller (Bayrisches Wörterbuch II, p. 22) führt aus Arentin's Chronik an: „Kaiser Karl der Grosse gebot: es sol keiner kein Gugel tragen, denn er sei ein Mönch oder es sei kalt". Wir wissen nicht, aus welcher Quelle diese Behauptung stammt, doch dürfte sie immerhin für einen sehr alten Gebrauch der Gugel in Deutschland zeugen. Französische Beispiele aus dem Volke herbeizuziehen dürfte kaum nothwendig erscheinen; siehe übrigens Louandre I. France XIII. siècle, Laboureur und ebendort Fauconnerie. I. XII.—XIV. siècle. Für Deutschland weiss ich, Geistliche ausgenommen, im XII. Jahrh. kein bildliches Beispiel. Dennoch bezweifle ich nicht, dass sie damals im Volke schon häufig getragen wurde, zumal die Dichter aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts sie nicht blos erwähnen, sondern sie bereits als Thorentracht kennen (Parzival 127, 6 und Heinrich von Freiberg's Tristan 5134). Dem XIII. Jahrh. ist sie schon sehr bekannt. Die Weingartner Liederhandschrift hat (pag. 10 und 82) sie in den Formen, wie die Figuren 53 und 54 zeigen. Die erstere trägt der Dichter und Kreuzritter Friedrich von Husen auf seiner Seefahrt; sie ist wie sein Rock getheilt in Roth und Grau und gegen die Witterung mit Pelz gefüttert. Einfacher ist die andere des Herrn Ulrich von Gutenburg, roth gleich dem Rocke und mit Grün gefüttert. Einzelne Dichterstellen dieser Zeit, in denen der Gugel Erwähnung geschieht, kann man in Müller's mit-

telhochdeutschem Wörterbuch s. V. finden. Auch die Manessische Handschrift hat mehrere Beispiele, aber nur bei Leuten niederen Standes. Auf dem Bilde, auf welchem Herzog Heinrich von Breslau mit Gefolge einherreitet (v. d. Hagen, Taf. IV) ist einer der Spielleute und einer aus dem



(Fig. 54.) (Fig. 53.) (Fig. 55.)

Volke, vermuthlich ein Gaukler, damit bekleidet und ebenso ein Dudelsackpfeifer auf dem folgenden Bilde des Markgrafen Otto von Brandenburg (Taf. V). Auf Taf. VI trägt sie ein Diener des Markgrafen Heinrich von Meissen und Taf. XXVIII wiederum ein Musikant zu Pferde beim Tournier. Ich füge diesen Beispielen noch einen Hirten des XIII. Jahrhunderts bei aus Agincourt, l'histoire de l'art. V. Pl. LXXI, 5.

Wir sehen aus allen diesen Beispielen, dass bis in den Anfang des XIV. Jahrhunderts die Gugel nur von Leuten niederen Standes oder von Reisenden getragen wurde. Dahin gehört auch das fahrende Volk der Musikanten und Vaganten, der Jongleurs, Taschenspieler u. dgl. und der Name Gaukler, gouculari, dürfte möglicherweise auch mit der Tracht zusammenhängen. Im Anfange des XIV. Jahrhunderts wird die Gugel anstatt der unter Fig. 37 abgebildeten Mütze allgemeine Jägertracht. In Kunst und Leben der Vorzeit von v. Eye und Falke (Heft 16, Bd. 2) ist nach einem Elfenbeinschnitzwerke etwa vom Jahre 1320 eine „Hirschjagd" abgebildet, auf welcher sie von den edlen Jägern nicht weniger wie von den Jägerinnen getragen wird, und zwar bereits mit Zacken am Rand, was wir noch näher besprechen werden. Fig. 55 gehört dieser Hirschjagd an. Über den Gebrauch der Gugel als Jägertracht verweise ich insbesondere auf den ganzen Artikel über die Jagd bei Lacroix im 4. Bande.

Bis hierher, so lange die Gugel bei den niedern Ständen oder auf den angegebenen Gebrauch beschränkt blieb, d. h. bis in das XIV. Jahrhundert hinein hatten sie, wenigstens was das Capuchon, die Kapuze, betrifft, völlig die alte Gestalt behalten. Nur eine grosse Veränderung scheidet sie ganz von der antiken und das ist die völlige Trennung von dem Mantel, von der Tunica oder zu welchem Rock sie sonst gehört haben mochte, zu einem besonderen Kleidungsstück. Darnach hing nun die Kapuze mit einer Art Schulterkragen desselben Stoffes zusammen, der vorn offen war und unter dem Kinn und auf der Brust zugeknöpft oder zugehaftelt werden konnte. Natürlich blieb es auch hierbei nach Belieben gestattet, die Kapuze auf den Rücken zurückzuschlagen. Wann diese Veränderung eingetreten, ist schwer zu sagen. Bereits die von uns abgebildeten Beispiele aus der Weingartner Handschrift deuten sie an, und auf der erwähnten Hirschjagd bei Fig. 55 ist sie entschieden durchgeführt. Ebenso zeigen sie französische Bilder niederer Stände vom Anfange des XIII. Jahrhunderts bei Louandre a. a. O. noch ganz ungetrennt, während Jägerfiguren auf dem Blatt „Fauconnerie", ebendort vom Ende desselben Jahrhunderts, sie nur noch als besonderes Stück haben. Übrigens ist hierbei zu bemerken, dass sie wie bei der Geistlichkeit so auch bei niederem Volk — doch nicht gewöhnlich — als verbunden mit dem Rock zu einem Stück fortdauert, in ihrer Trennung aber in die Mode übergeht.

Als Mode finden wir denn die Gugel in der Mitte des XIV. Jahrhunderts bereits durch Deutschland und Frankreich und in anderen Ländern in voller Herrschaft und zwar so, dass bereits die neuen Kleiderordnungen und Luxusgesetze, welche eben in diesem Jahrhundert erst zur Bedeutung kommen, von ihr Notiz nehmen. Und nicht minder thun dies die Chroniken. Die Limburger Chronik erwähnt ihrer bereits zum Jahre 1351 mit wenigen Worten: „die Kogeln waren gross". Dann sagt sie von 1362: „Und die jungen Männer trugen meistlich alle geknäuffte Kugeln als die Frauen. Und diese Kugeln währeten mehr denn dreissig Jahre, da vergingen sie". Ferner von 1389: „Die Hundskugeln führten Ritter und Knechte, Bürger und reisige Leute", und: „die Frauen trugen böheimische Kogeln, die gingen da an in diesen Landen. Die Kogeln stortzte eine Frau auf ihr Haupt und stunden ihnen vornen auf zu Berg über das Haupt, als man die Heiligen malet mit den Diademen".

Es ist nun freilich schwer zu sagen, was man damals unter Hundsgugeln oder böhmischen Gugeln verstand; unter den letzteren vielleicht eben dasjenige, was in dieser Beziehung zu jener Zeit von der böhmischen Modenäfferei und Übertreibungssucht erzählt wird. Bei Hagecius heisst es vom Jahre 1367 (in der Übersetzung von J. Sandel) unter anderem: „Kurtz vor diesem pflegte man eine ehrliche Kappen oder Gugel von 6 oder 7 Ellen Tuchs zu tragen, aber dazumal trugen die Böhmen feine geschmeidige Käpplein oder Güglichen, also dass aus einer Ellen Tuch viere werden können. Um den Hals herum trugen die Reichen einen silbernen Text und die Armen einen zinnernen, und hatten also beschlagene Krägen, nicht anders als die Englischen oder Schafhunde, damit ihnen die Wölfe nicht schaden thun sollen. Ein Theil trugen dieselbigen Hauptkäpplein ganz zugeknäffelt, von der Unterkehlen an über die Nasen bis an das Gesicht ganz zugemacht oder mit silbernen Spangen zugehaftelt, gingen also herum, machten das Antlitz nicht ehe auf, bis sie essen und trinken sollen. Darnach pflegten sie auch dieselbigen Käpplein zu tragen, oben auf

dem Kopf über sich mit Trollern". Was diese „Troller" betrifft, so sind darunter wohl die langen Schwänze gemeint, über welche Schottky (Karol. Zeit, p. 384) die folgende Stelle mittheilt: „Von der Kopfbedeckung reichen lange spitze Kapuzen bis zum Boden, in welche ganz auf Narrenweise kleine Knoten hineingeflochten sind".

Für die vor dem Gesicht zugeknöpften Gugeln ist mir kein bildliches Beispiel im übrigen Deutschland bekannt geworden, womit ich freilich ihr Vorkommen nicht in Abrede gestellt haben will. Denn sonst machte Deutschland alle die Thorheiten mit, welche diese barocke Zeit auf die Gugel übertrug. Die Aufmerksamkeit der Kleiderordnungen ist dafür der sicherste Beweis. So heisst es schon in der sehr ausführlichen Verordnung der Stadt Speier vom Jahre 1356 (s. Anzeiger für Kunde d. d. Vorz. 1856, pag. 202): Ez ensol ouch dehein man deheinen hart oder scheitel dragen noch deheinen gewundenen oder zersnytzelten ziphel dragen vnde söllent ir ziphel niht lenger sin denne anderhalb elen lang vnde ouch ir keinre dragen deheinen kugelhuot, der vnder den ougen zersnytzelt si in deheine wise. In der Züricher Ordnung von 1371 (Lauffer, histor. und krit. Beitr. zu der Hist. d. Eidg. II. S. 124): „Der Kappen Zipfel sol nüt lenger sin dan als der Rok lang ist, und sol so ouch nüt mer undn an hin zersniden".

Wir lernen hieraus die beiden Haupteigenthümlichkeiten kennen, mit welchen der sonderbare Modegeschmack die Gugel sich wohlgefällig machte: 1. die Auszackung und Zerschneidung der Ränder vor Gesicht und um die Schultern in Zacken und lange Fetzen, d. i. die sogenannte Zatteltracht, welche damals Männer und Frauen am ganzen Körper zu überziehen begann, und 2. die Verlängerung der Spitze des Capuchons. Das letztere konnte mehr in der Weise eines freien Tuches geschehen, wie das schon Fig. 55 zeigt, gewöhnlicher aber war es ein schmälerer oder breiterer Schwanz, dessen Länge von dem Grade der Eitelkeit oder der Strenge des Gesetzes, wie wir gesehen haben, abhing. Als ein sehr pikantes Beispiel der ausgezackten Gugel theilen wir unter Fig. 56 zwei Abbildungen



(Fig. 56.)

mit, welche Lacroix (I, Chevalerie, V[a]) einem französischen Manuscripte, ungefähr aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts oder etwas früher entnommen hat. Es sind Ritter, die einem provencalischen Liebeshof angehören.

Für die geschwänzte Gugel finden sich mehrere verschiedenartige Beispiele in demselben Werke III, Mod..et Cost. Pl. XV. Wir nehmen daraus unter Fig. 57 nur eine einzige sehr einfache Art; die Länge des Schwanzes kann man sich natürlich beliebig gross oder klein denken. Unter den an genannter Stelle abgebildeten Gugeln befindet sich eine aus weissem goldgeblümten Stoffe bestehend, deren langer Schwanz aus Goldfäden dick zusammengedreht ist. In Westenrieder's Btr. III, 142 findet sich noch Folgendes: „Und (der König) hatt sy (die Königin) in ain langen Gugelzipfel gewickelt, das man ir das angesicht nicht gesehen mocht". Schmeller a. a. O. II, pag. 22. Viele Beispiele der langgezipfelten Gugel finden sich bei Lacroix I, Venerie. Auch Hefner gibt mehrere interessante Beispiele der geschwänzten und gezackten Gugel II, 7, 149, 178. An letzterer Stelle erhalten wir ein Muster aus Spanien. Nach der Königshofner Chronik von Strassburg führen die sogenannten Engländer, die in das Elsass einfallen (1375) „külhuete mit stumpfen Zipfeln, also münicheskutten zipfeln, und die worent eine spanne lang".



(Fig. 57.)



(Fig. 58.)

Der Farbe nach liebte man, wie es in jener Zeit Geschmack war, die Gugel möglichst grell, roth, weiss, gelb, auch schwarz um des Gegensatzes willen und mit weisser Pelzfassung und Fütterung. Im Übrigen wurde sie auch mit Perlen und Edelsteinen bestickt, was denn wieder den Eifer der Obrigkeiten wachrief. So lautet das Verbot in der oben erwähnten Speierer Ordnung von 1356: Noch sol ir deheinre der niht ritter ist dragen dehein guldin oder silberin barte (Borte) oder bendelin vmbe den kugelhuot, oder dehein golt silber oder berlin dragen an kugelhûten". In einem späteren Gedicht des Mittelalters, welches v. d. Hagen im 3. Bande der Gesammtabenteuer unter dem Titel: „der Junkherr und der treue Heinrich" herausgegeben hat, heisst es V. 1578:

> Dô gieng sie aber al zehant,
> da sie ein gestickten kogel vant
> der kostlich war und reine
> von perlin unt von gesteine.

Die Limburger Chronik dürfte ganz Recht haben, wenigstens was Deutschland betrifft, dass die Gugeln nach dreissig Jahren ungefähr wieder vergangen seien. Als Mode, in welchem Sinne dieses nur gemeint ist, währten

sie in der That nicht viel länger, denn bereits noch vor dem Ende des XIV. Jahrhunderts zogen sie sich von den Höhen der Gesellschaft wieder zurück. Ihre Blüthe fällt zwischen 1350 und 1390. Aber noch bevor die Gugel aus der Mode verschwand, trat eine sehr häufig vorkommende Modification ein, welche sich etwas länger in einigem Ansehen erhalten, das ist die Verbindung der Gugel mit Mütze oder Hut, welche in allen ihren steifen Formen auf die abgerundete Gugel gesetzt wurden. Ich gebe hier unter Fig. 58 ein bildliches Beispiel davon nach Louandre I, France XIV. siècle, welches zugleich die Gugel in einem besonderen Schnitte zeigt. Hefner II. 141, 167. Ich könnte noch Verschiedenes dieser Art von entschieden deutscher Entstehung aus einem grossen bilderreichen Manuscripte — concordantia caritatis — mittheilen, welches sich in der Liechtensteinischen Bibliothek befindet und aus dem Kloster Lilienfeld stammt. Es gibt eine reiche Auswahl unter den Kopftrachten aller Stände vom Anfange des XV. Jahrhunderts. — Dieser eigentliche „Gugelhut" erlebte es ebenfalls bald unmodern zu werden, und wenn er sich auch selbst bis in's XVI. Jahrhundert hinüber rettete, wo wir ihn auf den Genrebildern der Kleinmeister begegnen, so gehörte er doch nur höchstens Reisenden und Jägern (Hefner II. 99), besonders aber dem Landvolk, dem französischen, flandrischen und niederdeutschen Bauer an (Lacroix I, Venerie, IV fig. bes. XV^b und XVI). Auch auf dem Lübecker Todtentanz aus der Mitte des XV. Jahrhunderts ist der Bauer mit dem grossen gelben Strohhut über der Gugel gekleidet (v. Eye und Falke, Heft 30, Bl. 4, „Bürgermeister, Kaufmann und Bauer aus dem Lübecker Todtentanz").

Was die eigentliche Gugel betrifft, so verschwand sie im XV. Jahrhundert völlig aus der modernen Welt, wenn auch der Name „Kugel" noch für modische und geschnörkte Kopfbedeckungen, die sich aus der Kapuze herausgebildet haben mochten, blieb. Wir finden ihn so mehrfach in den Aufzeichnungen des Bernhard Rhorbach's über die Frankfurter Adelsgesellschaft Limpurg gebraucht (Müller und Falke, Zeitschr. f. d. Culturgesch. 1856, pag. 64). Welche der zahlreichen Formen aber darunter gemeint ist, wird sich schwerlich mit Bestimmtheit sagen lassen. Vermuthlich sind diese Gugeln identisch mit den Gugelhüten, die zu derselben Zeit (1452) Daniel Specklin, der Strassburger Chronikschreiber erwähnt: „Gugelhuett, die bande man mit einem nestel zusamen". Müller und Falke a. a. O. 1857, pag. 372. Die Gugel zog sich dann von den Jägern zu den Bauern und blieb endlich den Narren allein überlassen, bei denen sie auch wohl mit Eselsohren versehen wurde.

(Schluss der ersten Abtheilung folgt.)

Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien.

Von W. Lübke.

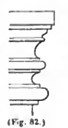
(Schluss.)

Neapel,

das im Ganzen für mittelalterliche Kunst nicht sehr Bedeutendes und für architektonische Betrachtung im Allgemeinen nur wenig bietet, ist nur für die Entwicklung des gothischen Styles von besonderem Interesse. Man sieht, wie hier die Gothik von Frankreich aus unter der Herrschaft der Anjou hinübergebracht wird und sich in strengerer Weise als im übrigen Italien der nordischen Auffassung anschliesst; St. Lorenzo dehnt dies sogar auf die Nachahmung des polygonen Chores mit Umgang und Capellenkranz aus.

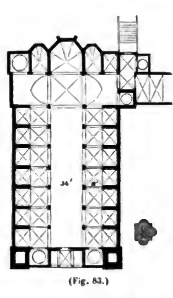
Die wichtigsten, zum Theile noch hoch in altchristliche Zeit hinaufreichenden Reste besitzt der Dom. Neben seinem linken Seitenschiffe liegt die jetzige Capelle S. Restituta, der ehemals alte Dom, eine kleine Basilica auf antiken Säulen mit antiken korinthischen Capitälen, deren Deckplatten, gleich denen im Dom zu Sessa, nur nicht in so klarer Form, eine reiche romanische Gliederung zeigen (Fig. 82). Ausserdem beweisen die spitzbogigen, stark überhöhten Arcaden, dass hier schon ein Umbau aus dem XII. Jahrhundert vorliegt, bei welchem man vermuthlich die Säulen der älteren Basilica beibehielt.

An der rechten Seite dieses Gebäudes findet sich das alte Baptisterium des Domes, S. Giovanni in Fonte, ein höchst merkwürdiger altchristlicher Rest, der schwerlich jünger ist als das VI. Jahrhundert. Auf quadratischer Grundlage hat es oben in den vier Ecken Bogenzwickel oder Kappen, welche zuerst einen ziemlich roh motivirten Übergang ins Achteck, und dann in den Kreis bewirken, von welchem die kleine Kuppel aufsteigt. Alte Mosaiken aus derselben Zeit, leider grösstentheils zerstört oder übermalt, doch in ihren Resten überwiegend noch auf antike Vorbilder und Technik hinweisend und nur etwa in einer Figur mit bereits beginnendem byzantinischen Gepräge. In den Kappen die Zeichen der Evangelisten, darunter der Löwenkopf mit besonders lebendigem, frappanten Ausdruck, der Engel schon byzantinisirend, mit harten Zügen, dunklen Schatten und stierenden Augen. An den Zwickelwänden darüber je zwei Hirsche, einmal zwei Schafe, an den Wandfeldern dazwischen je zwei weissgekleidete schreitende Gestalten, Kronen in den Händen tragend, vermuthlich die Ältesten der Apokalypse, in Charakter, Ausdruck, Bewegung und Gewandung durchaus antikisirend, und zwar in feierlicher Würde. Zwischen ihnen an einer Wand ein Salvator, an der gegenüberliegenden die Madonna, beides Brustbilder und *al Fresco* gemalt, wohl an der Stelle zerstörter Mosaiken. An der Kuppel selbst acht Scenen aus Christi Leben, sehr zer-

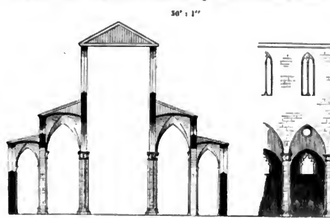

(Fig. 82.)

stört und kaum zu erkennen. Endlich im Scheitelpunkt in einem Rund auf blauem goldgestirnten Grunde die goldenen Namenszüge Christi in griechischen Buchstaben nach altchristlichem Brauch.

Den gothischen Styl vertritt kein Bau in Neapel so nachdrucksvoll wie die Kirche S. Domenico maggiore, die seit 1289 erbaut worden ist. Da der Grundriss bei Wiebeking[1]) an starken Unrichtigkeiten leidet, so füge ich einen allerdings nur skizzirten und nach Schritten abgemessenen Grundriss unter Fig. 83 bei. Trotz einer üppigen theatralischen Restauration, die kürzlich gemacht worden ist und das Innere mit Gold und Farben wahrhaft überladen hat, machen sich die edlen, freien, schlanken gothischen Verhältnisse geltend. Das Mittelschiff, gegen 34 Fuss breit, ist flach gedeckt, von schlanken Pfeilern eingeschlossen, welche aus einem viereckigen Kern und drei vorgelegten Halbsäulen bestehen. Die Seiten, ebenfalls schlank, haben Kreuzgewölbe auf quadratischer Grundlage von c. 18 Fuss Abstand. Nur durch ihre feine, schmale Form erscheinen daher die dicht gestellten Pfeiler dem freien Eindruck des Innern nicht nachtheilig. Ein zweites wieder etwas niedrigeres Nebenschiff auf jeder Seite ist in Capellen abgetheilt. So stellt sich also trotz der nordisch schlanken Verhältnisse in der allmählichen Abstufung der Höhe und den Capellenreihen die italienische Tradition auch hier sogleich wieder ein (Fig. 84). Dem Langhaus legt sich



(Fig. 83.)



(Fig. 84.)

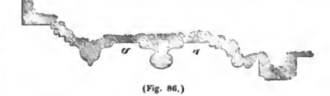
[1]) A. a. O. Taf. 74.

ein ausgedehntes Querschiff vor, im Mittelraume mit einem Kreuzgewölbe, in den Seitenflügeln mit spitzbogigen Tonnengewölben bedeckt. Auf dieses münden der Chor, der aus dem Achteck geschlossen ist, zwei schmälere, ebenso geschlossene Seitencapellen und zwei rechtwinklige Capellen.


(Fig. 85.)

Die Beleuchtung der Kirche ist reich und schön, besonders da das Oberlicht, welches durch die langen, zweitheiligen, streng gothischen Fenster des Mittelschiffes einfällt, dominirt. Kleine Kreisfenster liegen in den Seitenschiffen, gezackte Bogenfenster endlich in den Capellen (Fig. 85).

Am Äusseren ist die Chorseite, wo ein Haupteingang auf hoher Treppe gleich in's Querschiff führt, durch hohe, seltsam gezackte Zinnen in maurisch-romanischer Weise charakterisirt. — Das hier befindliche Portal ist eine wunderliche Mischung von Renaissanceformen und geschweiften gothischen Phantasielinien. Der normannische Einfluss macht sich wiederum bei der Façade mit ihrer offenen Halle zwischen zwei Thürmen geltend, denn während sonst auch hier überall die Theilung des Glockenthurmes wie im übrigen Italien



(Fig. 86.)

die Regel ist, tritt die nordische Ausnahme nach der Analogie der Kathedralen von Monreale und Cefalu bei S. Domenico auf. Man kann sagen, dass in dieser Façadenbildung die italienische Grundform mit ihren alten Vorhallen und die nordische mit ihren Thürmen ein Übereinkommen trifft. Das Hauptportal an der Façade ist eine etwas flache italienische Gothik von decorativer Tendenz. Die Flächen *aa* zwischen den vorspringenden Gliedern (Fig. 86) sind mit weissen Marmorkreuzen auf roth marmornem Grunde mosaikartig ausgelegt, neben den äusseren Pilastern stehen zwei nicht eben bedeutende allegorische Figuren (Stärke und Glaube?) auf Löwen; oben am inneren Bogenrand sind flache Reliefs in architektonischer Fassung angebracht, und darüber steigt ein gothischer krabbengeschmückter Giebel empor.

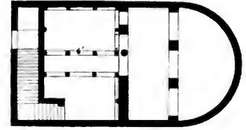
In der Nähe von Neapel waren es zunächst die dicht zusammenliegenden Orte

Nola und Cimitile,

welchen ich einen Besuch schenkte. In Nola liegt neben dem Dom, einer nüchternen Pfeilerkirche der Zopfzeit, die

indess die Anlage einer älteren Basilica mit Kreuzschiff und drei Apsiden in sich zu schliessen scheint, eine jetzt als Todtencapelle dienende kleine Basilica. Ihre Arcaden ruhen auf zwei Reihen von je acht Säulen, die mit Streifen eines bunten Marmors incrustirt sind und vergoldete Capitäle ebenfalls aus neuerer Zeit haben. Ein Kreuzschiff fehlt, das Mittelschiff mündet unmittelbar in eine Apsis. Da der Fussboden der Kirche bedeutend tiefer liegt als der des Domes, so haben wir hier wohl eine ältere Anlage vorauszusetzen.

In Cimitile, einem dicht bei Nola liegenden Orte, findet sich eine Kirche, deren Bau auf den heil. Paulinus,



(Fig. 87.)

Bischof von Nola, zurückgeführt wird. An dem linken Kreuzarm einer später nüchternen Zopfkirche stösst wirklich ein alter, ganz einfacher, ungefähr quadratischer, flachgedeckter



(Fig. 88.)

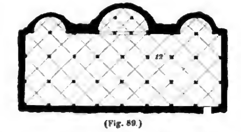
Bau, der wohl aus altchristlicher Zeit rühren mag. An einer Seite bemerkt man eine Bogenspur, welche vielleicht auf eine ehemalige Apsis zu deuten ist. Ein entschieden hochalterthümliches Gepräge zeigt die Krypta, welche sich unter diesem Bau befindet (Fig. 87). Es ist ein roher, wunderlich unregelmässiger Bau, flach gedeckt, aber mit Säulenreihen, die durch Bögen verbunden sind, auf denen die Decke ruht. Die Säulen sind antik, aus den verschiedenartigsten Bruchstücken unbehilflich zusammengeflickt, die Capitäle jonisch oder korinthisch, letztere in jener harten, scharfen Behandlung, die auch im Dom von S. Maria maggiore öfter vorkommt und auf frühe, altchristliche Zeit deutet. Zwei von den Säulenschäften haben spiralförmige Cannelirung. Alles das lässt sich in dem völlig finsteren Raum mit Hilfe ungenügender Beleuchtung nur schwer erkennen. Die Breite des Ganzen beträgt c. 30, die Länge c. 36 Fuss. Eine grosse Apsis stösst daran, deren Öffnung jedoch durch Bögen auf Pfeilern, — vermuthlich ein späterer Zusatz — verbaut ist.

Der Thurm, welcher zu dieser Kirche gehört, erscheint sehr roh und alterthümlich, doch mit einem entschiedenen Versuch, eine gegliederte Spitze zu bilden (Fig. 88).

Ein zweiter Ausflug galt der südlich gelegenen Gruppe, deren Mittelpunkt das alte, wichtige

Salerno.

Die Kathedrale zeigt, obwohl in der Renaissancezeit stark umgebaut, noch die Anlage einer Basilica mit drei, jetzt auf Pfeilern überwölbten Schiffen von bedeutenden Dimensionen (das Mittelschiff c. 45 Fuss, die Seitenschiffe je 22 Fuss breit), einem weit ausladenden Kreuzschiff und unmittelbar daranstossenden drei Apsiden. Diese Grundrissentwicklung der östlichen Theile, die sich besonders in der Krypta (Fig. 89) als alt nachweisen



(Fig. 89.)

lässt, scheint in Unteritalien und Sicilien ziemlich allgemein in der romanischen Epoche hervorzutreten. Übrigens ist auch die Krypta gleichzeitig mit dem Oberbau erneuert und mit Kreuzgewölben auf Pfeilern ausgestattet worden. Der ganze Bau enthält in seinen Grundmauern ohne Zweifel noch das durch Robert Guiscard bis 1084 erneuerte Gebäude.

In der Kirche ist die alte prachtvolle Ausstattung grösstentheils erhalten. Zunächst die Chorschranken mit reicher neusyrischer Decoration, die einzelnen Felder umrahmt von zierlich sculptirten Blattfriesen und getrennt, wie im Dom zu Sessa, durch mosaicirte Säulen. Ferner ist

im ganzen Chor der alte Marmor-Fussboden in reichem Opus Alexandrinum erhalten.

In der südlichen Seitenapsis zeigt sich noch die ursprüngliche Bekleidung durch ein Mosaikbild, das in ziemlich roher Behandlung und byzantinischer Auffassung Christus, thronend zwischen vier stehenden Heiligen, darstellt, starr, alt und grämlich. Darüber steht ein grosser Engel mit Scepter und Weltkugel. Vermuthlich aus dem XII. Jahrhundert.

Sodann sind Ambonen und Kanzel die prachtvollsten Beispiele der glänzenden decorativen Kunst des XIII. Jahrhunderts, denn in diese Zeit werden sie gewiss gehören; alles in trefflicher Marmorarbeit mit reichster Mosaicirung ausgeführt. Die Kanzel ruht auf 12 schlanken Granitsäulen mit lauter selbstständig gearbeiteten, ziemlich durchgebildeten korinthischen, compositen oder ganz frei behandelten Capitälen, wie denn auch jede Basis ihr selbstständiges ausgebildetes Eckblatt hat. Zweimal sind die Capitäle mit gleichsam vom Winde seitwärts gewebten Akanthusblättern in zwei Reihen bedeckt; über ihnen schwingen sich anstatt der Voluten elegante Füllhörner empor. Andere haben oben Vögel oder kleine menschliche Figürchen, welche die Ecken tragen. Die Säulen tragen vermittelst eines Gebälkes den Oberbau. In der Mitte der Brüstung sieht man wie zu Sessa einen Mann sich mit Mühe einer Schlange erwehren, die ihn in die Brust beissen will. Auf seinem Haupte der Adler, der das Evangeliumbuch trägt; zu seinen Füssen beisst ein Thier (vielleicht ein Hund) ein anderes.

Der Ambo an der linken Seite ruht ähnlich auf vier Säulen, welche aber durch Bögen verbunden sind. Die Schiffe sind von Granit, die Basen zeigen zierliche Eckblätter, die Capitäle eine graziös durchgeführte Nachbildung korinthischer Muster. Auf ihren Ecken sind bisweilen Sirenen, oder auch freie Voluten, auch einmal Löwen oder nackte menschliche Figuren angebracht, Alles fast wie die echte Antike in geistreicher und feiner Arbeit des XIII. Jahrhunderts. Auf den Ecken der Brüstung sind wie eingelassene Säulchen überschlanke nackte, blos mit einem Schurz bekleidete Gestalten angeordnet, welche das Gesims zu halten scheinen. In den Zwickelfeldern sieht man Heilige mit Spruchbändern und die Evangelisten-Symbole, darüber einen Fries von Blattwerk und Thieren, Alles von vortrefflicher, meisterhafter Ausführung. Einen grossen Candelaber für die Osterkerze vollendet diesen Prachtschmuck. Er ist mit ähnlichen Mosaiken bedeckt und in drei Abtheilungen aufgeführt, die durch hässliche, buckelartige Ringe und Blattcapitäle getrennt werden. An der Basis sind vier hinaufbeissende sitzende Löwen statt der Eckblätter angebracht. Oben tragen zwischen Löwenköpfen acht tanzende Figuren mit Schleiern die Platte des Capitäls. In allen diesen Werken sehen wir also antike Traditionen in lebendig geistreicher Weise mit mittelalterlichen Formgedanken sich verbinden.

Vor den Dom legt sich einer der stattlichsten Säulenvorhöfe in einem Quadrate von c. 115 Fuss, an den Querseiten mit 6 Säulen, an den Langseiten mit je 8 enger gestellten Säulen in jeder Reihe. Die vier Ecken werden durch kräftige Pfeiler gebildet. Dies, so wie die bedeutend überhäuften Rundbögen und die Kreuzgewölbe lassen auf einen Bau aus romanischer Zeit schliessen. Die Säulen sind sämmtlich antik, mit korinthischen Capitälen, die bei einigen jedoch die harte scharfe altchristliche Behandlung des Akanthus zeigen. Dreimal kommt jene seltnere, überaus feine Art des antiken Capitäls vor, welche einen oberen Kranz von schilfartigen Blättern hat und in ganz ähnlicher Weise auch in dem alten interessanten Rundbau von S. Maria maggiore bei Nocera sich findet. Diese Capitäle, die so sehr von der schulmässig regelrechten Auffassung des korinthischen Capitäls bei den Römern abstechen, scheinen mehr griechisches Gefühl zu verrathen, was durch das starke griechische Element in Unteritalien (Grossgriechenland) sich wohl erklären lässt. Auf ihre Verwandtschaft mit echt hellenischen Beispielen, wie am „Thurm der Winde“, dem Horologium des Andronikus zu Athen, brauche ich nicht weiter hinzuweisen.

Über die grossartige Erzthür des Hauptportales, ein bedeutsames Werk vom Ende des XI. Jahrhunderts, wird das Schulz'sche Werk eine bildliche Darstellung bringen.

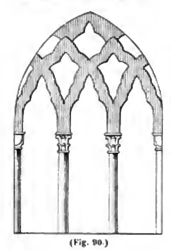
Amalfi

hat von seiner ganzen frühmittelalterlichen Macht und Grösse nur geringe Spuren bewahrt, unter denen der Kathedrale die erste Stelle gebührt, obwohl auch sie einer starken Modernisirung anheimgefallen ist. Das Innere zeigt aber trotzdem noch genau dieselbe Anlage, wie die Kathedrale des benachbarten Salerno, namentlich dieselbe Disposition des Kreuzschiffes mit seinen drei Apsiden. Nur die Verhältnisse sind geringer, da das Mittelschiff etwa 31 Fuss Breite misst. Die Krypta hat ähnliche Modernisirung erfahren, wie die zu Salerno. Der bedeutendste Rest der alten Ausstattung sind die ehernen Thürflügel des Hauptportales, die ähnlich denen des Domes zu Salerno mit Darstellungen in Niello geschmückt sind [1]).

Originell und interessant gestaltet sich die Vorhalle des Domes. Sie ist zweischiffig, mit Kreuzgewölben auf sieben freistehenden Säulen, und erstreckt sich nicht blos über die ganze Breite des Domes, sondern umfasst auch noch eine parallel neben der linken Seite desselben liegende Nebenkirche. Eine Treppe führt zu dem hochgelegenen Baue empor, der einen unvergleichlich malerischen Eindruck macht. Gegen die Treppe öffnet sich die Vorhalle mit drei Bogenstellungen auf Säulen; im Übrigen ist sie ringsum mit

[1]) Über diese und die übrigen Erzthüren Unteritaliens vgl. den Aufsatz von E. Strehlke in der Zeitschrift für christl. Archäologie von F. v. Quast und Otte, II. Bd., Heft 3, S. 100 ff.

Mauerpfeilern geschlossen, zwischen denen fensterartige Öffnungen mit verschlungenen, gezackten Spitzbögen, ganz nach maurischer Weise, auf Säulchen mit zum Theil antiken Capitälen ruhen (Fig. 90). Nur die Ecksäulchen zeigen Würfelcapitäle. Dies Alles versteckt das Malerisch-Phantastische der ganzen Anlage. Dazu kommt noch ein auf der linken Ecke in schiefen Winkel entspringender Glockenthurm, mit doppelten Schallöffnungen von überhöhten Rundbögen auf antiken Säulchen, mit kugelartigem Abschluss zwischen vier kleineren Rundthürmen auf den Ecken, die Flächen obendrein mit durchschneidenden Bögen in bunten gebrannten Steinen decorirt, oben mit gezackten sägenförmigen Gesimsen abgeschlossen, — kurz der volle Zauber einer pikanten maurischen Architectur überrascht das Auge.


(Fig. 90.)

Links neben dem Dom liegt ein kleiner Klosterhof mit überschlanken, sich doppelt durchschneidenden lanzettförmigen Arcaden auf Doppelsäulchen. Auch in dem jetzigen Gasthof zur Luna, einem ehemaligen Convent von Antoniuern, findet sich ein zierlicher Klosterhof mit überhöhten Spitzbögen auf einfachen oder gekuppelten runden oder achteckigen Säulchen mit einfachen kubischen und Knospen besetzten Kelchcapitälen. Das Malerische der Lage, die entzückenden Aussichten über die steilen Küsten und das herrliche Meer, die spielende gratiöse Willkür der Formen, das Alles verbindet sich bei diesen Resten zu einem unbeschreiblich poetischen Reiz.

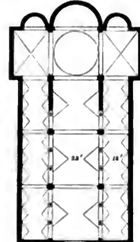
Alles dies aber wird in jeder Hinsicht an Pracht und Grossartigkeit der Lage, Fülle und Reichthum der Denkmäler weit übertroffen durch die bisher wenig beachtete, hoch auf steilem Felsvorsprung über Amalfi thronende, das tiefblaue Meer weit über Salerno und die Ebene von Paestum hinaus überschauende Stadt

Ravello.

Auf mühseligen Fusspfaden, die über Klippen im Zickzack hinaufführen, ersteigt man die Höhe, auf welcher die von ihrer mittelalterlichen Grösse zu völliger Unbedeutenheit herabgesunkene Stadt liegt. Absolute ländliche Stille herrscht hier in den einsamen, von wenigen kleinen Häusern eingefassten Strassen. Hie und da erheben sich Kirchen und Klöster, halbzerstört und verödet, umgeben von weiten, hohen Umfassungsmauern. Nur die üppige Vegetation des Südens rankt und spinnt sich unablässig geschäftig über diese Trümmer zerfallener Herrlichkeit hin, und die plötzlich bei einer Biegung des Weges, einer Lücke der Mauern den Wanderer überraschenden Blicke auf das tief unten blauende Meer mit seinen blitzenden Wellen und die weithin gezogenen herrlich kühnen Umrisse der Gebirge beleben diese schweigende Stille mit dem entzückenden Zauber höchster Schönheit, unvergänglicher Heiterkeit und Anmuth.

Ravello verlangt und verdient längere Musse, als ich ihm widmen konnte, denn es ist überreich an Resten einer Blüthe, die schon früh zerfallen ist und seitdem fast unberührt in ihrer Ruinenpracht sich erhalten hat. Ich gebe, was ich in kurzer Frist zusammenzuraffen vermochte.

Das Hauptmonument ist die Kathedrale S. Pantaleone, von deren Grundriss ich eine Skizze beifüge (Fig. 91). Er zeigt eine Basilica von mässigen Verhältnissen, c. 28 Fuss Breite des Mittelschiffes, c. 18 Fuss in den Seitenschiffen. Kreuzschiff und Apsiden ahmen die Anlage von Amalfi und Salerno nach. Ein moderner Umbau mit Einwölbung hat auch dieses Monument betroffen; vor den Säulen sind indess zwischen kräftigen Pfeilern je zwei stehen geblieben, und nur vom Kreuzschiff aus, den Chor verlängernd, streckt sich eine später ausgeführte Mauer bis an die zweite Säule vor.



(Fig. 91.)

Auch hier ist eine alte Marmorkanzel erhalten, eine der allerschönsten, ja wie mir scheint, die edelste von allen ihres Gleichen, sehr verwandt in Anlage und Ausführung der von Salerno, aber nicht mehr so stark antikisirend, sondern freier, lebendiger, selbst mit gothischem naturalistischen Laubwerk geschmückt, mit Blumen und Pflanzen aller Art, die mit virtuosenhaftem Meissel ganz keck à jour gearbeitet sind. Die sechs reich mosaicirten Marmorsäulen, auf welchen mittelst eines Architravs der Oberbau ruht, werden von Löwen getragen, die so vortrefflich, mit so feinem Naturgefühl behandelt sind, wie kaum andere Löwen des Mittelalters. Die reichen Friese haben in ihrem Laubwerk eine fast übertriebene ins Schwülstige gehende Üppigkeit. Unvergleichlich edel und schön erscheinen die Mosaiken, welche alle Flächen bedecken, reich und farbenprächtig und doch von vollendeter Harmonie. Ausser den regelmässigen geometrischen Mustern sind es Vögel, und zwar Papageien und Pfauen und zahlreiche andere Thiere auf glänzendem Goldgrund. Der Meister dieses Werkes, das im Jahre 1272 vollendet wurde, war Nicolaus di Bartolommeo di Fogia, wie folgende Inschrift sagt:

„Ego magister Nicolaus de Bartholomeo de Fogia marmorarius hoc opus feci."

Dann folgt:

„Virginis istud opus Rufulus Nicolaus amore
Vir sigli caute patrieque dicavit honore.
Est Matheus ab his, Urso Jacobus quoque natus,
Maurus et a primo Laurentius est generatus.
Hoc tibi sit gratum, pia virgo, precareque natum,
Ut post ista bona det eis celestia dona.
Lapsis millenis bis centum bis que tricenis
Christi bis senis annis ab origine plenis."

Der Eingang zur Kanzel hat ein Kleeblattportal, in den Zwickeln zwei anmuthig lächelnde Frauenköpfe, darüber eine prächtige Frauenbüste mit Diadem und reichem Haarschmuck, lebendig und offen blickend, von tüchtiger Arbeit, ohne Zweifel die Madonna, aber in einer fast antiken Auffassung, die viel Verwandtschaft mit der Richtung Nicola Pisano's zeigt [1]).

Der Kanzel gegenüber befindet sich ein Ambo mit zwei Aufgängen und kleinem Ausbau. Es ist eine minder feine, einfachere, entschieden frühere Arbeit, ebenfalls mit Mosaiken bedeckt, welche wieder die Geschichte des Jonas darstellen. Die Inschriften tragen noch einen überwiegend römischen, weniger gothischen Charakter in der Behandlung der Majuskel. An der vorderen Seite liest man:

(Hoc . . Constan-) TINVS CONSTRVXIT PRESVL OPIMVS

An der Rückseite heisst es:

„Sic Constantinus monet et te, pastor ovinus,
Istud opus rarum qui fecit marmore clarum."

Endlich ist die Bronzethür des Hauptportales, inschriftlich vom Jahre 1179, ein Meisterwerk romanischer Blüthezeit, ungleich vollendeter, trefflicher durchgebildet als jene beiden früheren von Salerno und Amalfi. Was dort noch befangene byzantinische Niellotechnik ist, hat sich hier zu freier plastischer Arbeit entwickelt. Jeder Flügel besteht aus 27 Feldern, die durch reiche Bänder getrennt sind. Diese zeigen die graziösesten Blattverschlingungen, Ranken- und Arabeskenreliefs des romanischen Styles. Der um das Ganze sich ziehende Rahmen ist noch reicher in derselben Weise durchgebildet und eben so sind auch die Knöpfe, welche die Rahmen und Bänder festhalten, sehr reich und zierlich knospenartig gestaltet. Die einzelnen sitzenden oder stehenden Reliefiguren, sowie die historischen Scenen und andere plastische Werke sind fein durchgeführt in einer neuen classicistischen Richtung; die Bewegungen sind zwar noch ungeschickt behandelt, aber die Rohheit der früheren Epoche ist völlig überwunden.

Was den Inhalt der Darstellungen betrifft, so ist es merkwürdig, dass dieselben an beiden Thürflügeln völlig gleich sind, und mehr noch, dass sie in völliger Wiederholung auch an der Hauptthür des Domes von Monreale bei Palermo sich finden. Christus, einige Scenen seines Lebens, Apostel und andere Heilige, besonders die Madonna bilden den Kern der Darstellungen. In wunderlicher Verbindung damit kommen auch mehrere rein phantastische



(Fig. 92.)

[1]) Sollte der Meister Bartolomeus de Fogia, als dessen Sohn, wie es scheint unser Nikolaus sich bezeichnet, vielleicht jener florentinische Bildhauer und Baumeister Fuccio sein, von welchem Vasari im Leben Nicola Pisano's sagt, dass er mit Kaiser Friedrich II. nach Neapel gezogen sei und dort wie in der Umgegend viele Werke ausgeführt habe.

Gegenstände vor. Die Vertheilung auf die 27 Felder ist folgende:

Anbetender Engel.	Christus thronend.	Anbetender Engel.
St. Thomas.	Kreuzabnahme.	St. Johannes Evang.
St. Thaddäus.	Der Weltrichter.	St. Petrus.
St. Thomas [1]).	St. Bartholomäus.	St. Nikolaus mit Bittenden.
St. Johannes Bapt.	Löwenkopf. Vögel.	St. Maria.
St. Eustachius.	St. Elias.	St. Georg.
Schütze.	Kämpfende.	Schütze.

Ver . . . . schlun . . . . gene
Drachen . . . . . . Ge . . . . statten

Die Inschrift auf der Thür lautet:

„Anno millesimo centesimo sebtuagesimo nono incarnacio Jesu Christo domino nostro. Memento domine famulo tuo Sergio Muselute et uxori sue Siglieaude (?) et filiis suis Mauro et Johannes et filia sua Anna, quot ista porta facere agit ad honorem sancte Marie Virginis."

Das Äussere des Domes ist leider ganz übertüncht; doch erkennt man noch die ehemaligen Rundbogenfenster des Mittelschiffes und die Kreisfenster an den östlichen Theilen, die mit buntfarbigen Zickzackmustern in maurischer Weise eingefasst sind. Der Glockenthurm (Fig. 92) mit seinen bedeutend überhöhten Schallöffnungen und spitzbogiger Wand-Gallerie auf Säulchen ist von malerischer Wirkung.

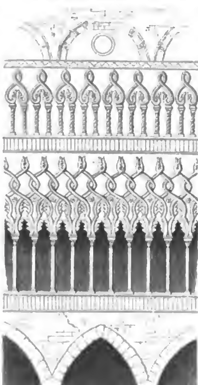
Eine kleine, aber ebenfalls restaurirte Basilica ist S. Giovanni del Toro, wo jederseits vier Säulen mit theils antiken, theils antikisirenden Capitälen das Langhaus bilden. Die Arcaden bestehen aus bedeutend überhöhten Rundbögen. Auch hier ist ein Kreuzschiff angeordnet.

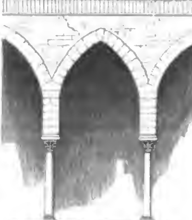
Die Kanzel ist ebenfalls ein zierlicher Marmorbau auf vier Säulen, die hier von Granit und mit Bögen verbunden sind. Die antikisirenden Capitäle, darunter eines mit jenen seitwärts gebogenen Blättern stellen das Werk in die Zeit der Kanzel von Salerno. Auch ist das plastische Detail durchweg noch streng romanisch behandelt, während in S. Pantaleone bereits gothische Einflüsse sich geltend machen. Die Mosaiken zeigen auch hier mannigfache Muster, dazwischen Pfauen, Greife und andere Thiere, aber das Alles ist nicht so reich und geschmackvoll wie dort. An der Treppenmenge sieht man wieder Jonas, der vom Fisch ausgespieen wird, in musivischer Arbeit. Am Unterbau der Treppe sind Fresken aus Giotto'scher Zeit und Schule angebracht, darunter besonders schön, grossartig und innig Christus, wie er im Garten der Magdalena erscheint, die vor ihm sich niedergeworfen hat. Sodann in einer Nische ein Ecce homo mit Johannes und Magdalena.

Ferner zeigt die alte Kirche St. Maria immacolata (wie sie mir genannt wurde) ebenfalls den Grundplan einer kleinen Basilica auf antiken Säulen mit stark überhöhten Rundbogenarcaden, obwohl auch hier eine Modernisirung eingetreten ist. Der Glockenthurm hat reiche Flächendecoration von durchschneidenden Bogen, in bunten Steinen ausgeführt, nach ähnlichen Mustern wie am Thurm von Amalfi sich finden.

Zu den anziehendsten und bedeutendsten Resten gehören sodann die umfangreichen Gebäude, welche ehemals zu einem grossen Palast gehörten, der als Palazzo Rufulo bezeichnet wird, wahrscheinlich nach jenem reichen und wohlwollenden Stifter, den wir bei der prachtvollen Kanzel des Domes kennen lernten. Und in der That, so fragmentarisch hier auch die Überbleibsel sind, sie geben doch noch genug Anhaltspunkte, um sich daraus ein glänzendes, ritterliches Dasein des XIII. Jahrhunderts auf der sonnigen fernhinschauenden Höhe dieses zauberhaft gelegenen Punktes aufzubauen. Jetzt hat ein Engländer die Besitzung an sich gebracht und, die alten Reste sorglich schonend, das Ganze in neuen wohnlichen Zustand umgewandelt.

Den Mittelpunkt scheint ein Gebäude mit einem kleinen grossentheils zerstörten und verbauten Hofe gebildet zu haben. Von den Arcaden und der Wand dieses Hofes ist noch ein Rest erhalten (Fig. 93), der allerdings zum Bizarresten und Phantastischesten gehört, was die auf arabische Formen zurückgehende Bauweise der Normannen je hervorgebracht haben mag. Schlanke Säulen tragen mit bedeutend überhöhten Spitzbogen eine Oberwand, die durch eine Gallerie auf gekuppelten überschlanken Säulchen durchbrochen wird. Die Bogen derselben lösen sich in ein buntes Spiel mit buntem Blattwerk auf, und enden in einem verschlungenen Geschnörkel, das mit seinen wunderlichen Windungen reliefartig die Wand überspinnt. Darüber erblickt man eine zweite Blendgallerie





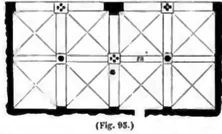
(Fig. 93.)

[1]) Wiederholung derselben Figur, die im zweiten Felde vorkommt.

von gewundenen Säulchen mit ebenfalls phantastisch geschweiften Bogenverbindungen. Ein Zickzackfries und Rundbögen mit seltsam angebrachten Consolen bilden nach oben den Abschluss. (Die Details füge ich unter Fig. 94 bei.)

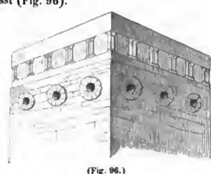

(Fig. 94.)

In einiger Entfernung von diesem phantastischen Bau mit den ihn umgebenden Wohnräumen (die grösstentheils moderne Restaurationen sind) liegt ein kleiner offener Gartensaal (Fig. 95), von acht Kreuzgewölben bedeckt, die theils auf einzelnen, theils auf vierfach gekuppelten schlanken Säulen, theils auf Pfeilern ruhen und sich mit vier spitzbogigen Arcaden gegen die ganz frei sich darbietende

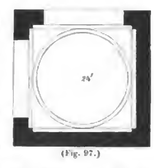

(Fig. 95.)

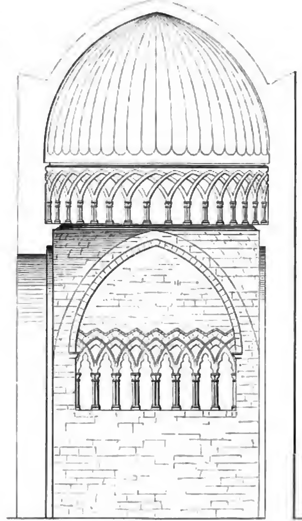
Aussicht über das Meer und die fernen Gebirgszüge Calabriens öffnen. Es ist ein mit Umsicht gewählter Platz und wohl weit und breit der schönste Aussichtspunkt, den man finden mag.

Zu den in bedeutender Ausdehnung sich erstreckenden Umfassungsmauern der Besitzung gehört ein alter Thurm, der viereckig zu ansehnlicher Höhe aufsteigt und oben mit runden Fensteröffnungen und einem seltsamen Säulenkranze abschliesst (Fig. 96).


(Fig. 96.)

Weiter hin liegt ein quadratischer Pavillon mit vier spitzbogigen Öffnungen, darüber ein Gesims mit durchschneidenden Spitzbögen, die zu je dreien sich durchschlingen, dann setzen die Zwickel für die Kuppel an; diese selbst aber ist zerstört. Dagegen ist ein anderer, ganz ähnlicher Pavillon am Eingange noch wohl erhalten und höchst reizend ausgebildet. Nach zwei Seiten geschlossen (Fig. 97), öffnet er sich nach den beiden anderen mit hohen Spitzbögen. Die geschlossenen Wände zeigen eine zierlich decorative Ausstattung (Fig. 98). Auf doppelten Wandsäulchen erheben sich schlanke ausgezackte Spitzbögen, die sich mit ihrer Gliederung mehrfach spielend durchschneiden. Eine spitzbogige hohe Blende fasst das Ganze ein. Oben eine einfachere Wandgallerie von Doppelsäulchen mit verschlungenen Spitzbögen; darüber steigt dann die Kuppel auf, die aus reifenartigen Gliedern zusammengesetzt ist und einen lebendigen Abschluss gibt. —

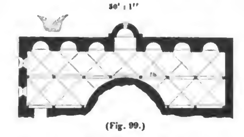

(Fig. 97.)


(Fig. 98.)

Überall in Ravello sind noch zahlreiche Spuren alter Denkmäler zerstreut. An vielen Hausthüren sieht man antike oder normannische Säulen und andere Marmorfragmente. So gegenüber von S. Giovanni an einem Privatgebäude ein Portal mit Ecksäulen auf zwei Marmorlöwen, höchst wahrscheinlich von einer ehemaligen Kirche herrührend.

Von Ravello stieg ich auf halsbrechenden Pfaden, immerfort bei jeder Wendung des jäh abfallenden Zickzackberges die entzückendsten Fernsichten vor mir, nach der entgegengesetzten Seite wieder hinab, und fand zunächst in dem Flecken Torrella eine kleine Basilica mit drei Apsiden, einer hübschen Vorhalle auf zwei antiken Säulen und einem zierlichen, mit bunten Mustern decorirten Glockenthürmchen. Auch in Majuri, wo ich wieder die kühn auf dem steilen Felsufer hingeführte Hauptstrasse traf, sind noch einige alterthümliche Reste. Die Kirche zeigt am Äusseren ihrer auf hohem Unterbau aufragenden Apsis eine lebendige, durchaus romanische Gliederung: schlanke Säulchen, in halber Höhe von einem Gesims durchbrochen, oben mit einem Bodenfries abgeschlossen. Das Innere ist in der Renaissancezeit umgebaut und hat schöne, freie Verhältnisse, die durch Hinzufügung eines westlichen Kuppelbaues mit kurzen Kreuzarmen eine bedeutsame Steigerung erfahren haben.

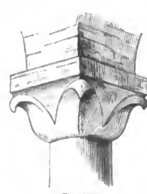
Zum Schlusse hätte ich noch Einiges über sicilianische Monumente beizubringen. Da wir über dieselben aber mehrere treffliche Publicationen besitzen, vor Allem in dem grossen Prachtwerke des verdienstvollen Duca die Serradi-



(Fig. 99.)

falco, so begnüge ich mich mit einigen wenigen Notizen, die sich auf den Dom zu Palermo beziehen.

Zunächst war mir die Krypta interessant, die etwa in der Epoche des XIII. Jahrhunderts als Erweiterungsbau um die alte Apsis des Domes gelegt worden ist (Fig. 99). Sie hat hohe spitzbogige Gewölbe auf kurzen stämmigen Säulen, ohne Basis, mit schweren Blattcapitälen ohne Hals (Fig. 100). An ihrer Ostseite öffnet sich die Schlussmauer mit sechs kleinen Apsiden, zwischen denen eine siebente, mittlere durch ein Tonnengewölbe vertiefte, allein selbstständig nach aussen vortritt. In den Ecken der Apsiden sind Säulchen mit einfachen kelchförmigen Capitälen angebracht.


(Fig. 100.)

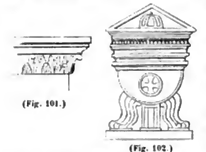
Im Dome selbst halten die vier herrlichen Fürstengräber aus der Glanzepoche mittelalterlicher Zeit und sicilischer Blüthe schadlos für die durch einen, wenn gleich edlen Renaissancebau zerstörte alterthümliche Gestalt des Innern. Diese Monumente, die in zwei verbundenen Capellen rechts vom Eingange stehen, machen einen Eindruck, mit dem sich nichts Ähnliches aus der ganzen mittelalterlichen Epoche messen kann. Zu der grossen künstlerischen Bedeutung, zu der mit seltenem Ernst und strenger Hoheit aufgenommenen edlen antiken Auffassung, zu der fürstlichen Pracht und Gediegenheit der Durchführung gesellen sich historische Erinnerungen von höchster Bedeutung, so dass die Wirkung dieses mächtigen Ganzen zu feierlicher Erhabenheit, zu weihevoller Stimmung sich erhebt.

Es sind die Grabmäler Königs Roger's II. von Sicilien (†1154), des tapfern und weisen Herrschers, der mit eben so viel Klugheit als Glück die Errungenschaften seines heldenhaften Vaters befestigte und das sicilische Königthum begründete; seiner Tochter Constantia († 1198), die durch ihre Vermählung mit Kaiser Heinrich VI. den sicilischen Thron an die Hohenstaufen brachte; ferner ihres Gemahls Heinrich's VI., der ein Jahr vor ihr starb, und ihres Sohnes Kaiser Friedrich's II. Daneben noch zwei kleinere Grabmäler der Gemahlin Kaiser Friedrich's, Constantia, und Peter's II., Königs von Sicilien.

Die vier Hauptmonumente sind von gleicher Analogie. Ein mächtiger Porphyrsarkophag, nach antiker Weise angeordnet, ist auf einem erhöhten Stufenbau aufgestellt. Über ihm erhebt sich schützend ein Baldachin in Form eines antiken Tempeldaches in strenger einfacher Steinconstruction, mit seinen Architraven auf sechs paarweise gestellten Säulen ruhend. In jeder der beiden Capellen stehen zwei solcher Monumente hinter einander.

Eine kleine Darstellung eines dieser Denkmale ist als Vignette in dem Werke des Duca die Serradifalco angebracht. Ich füge einige Bemerkungen über den speciellen künstlerischen Charakter hinzu. Der Sarkophag Roger's ist ganz schlicht aus Porphyrplatten wie ein kleines Haus mit Giebeldach gebildet, welches auf zwei knienden marmornen Männergestalten von starrem Ausdruck ruht. Den unteren Rand des Sarkophags umzieht ein in Marmor zierlich ausgeführter Palmettenfries. Der Baldachin ruht hier auf sechs Marmorsäulen, deren Schäfte mit reichen Mosaikmustern geschmückt sind. Die Basis der Säulen ist eine gut gebildete attische, die Marmorcapitäle zeigen die ziemlich und mit Verständniss nachgeahmte korinthische Form. Der Architrav, ebenfalls aus Marmor, ist gleich den marmornen Dachsparren mit Mosaiken geschmückt und mit einem Palmettenfries bekrönt, der ebenso am Giebel emporgeführt ist (Fig. 101).

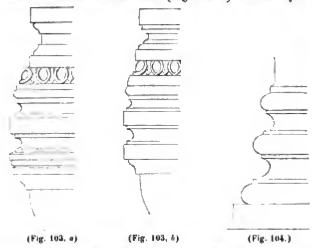
Am Denkmal der Constantia, Roger's Tochter, ist der Baldachin ganz übereinstimmend mit jenem behandelt, in demselben prächtigen, reich mosaicirten Marmorbau. Nur haben die Säulenbasen hier eine höhere Gestalt, weil sie aus zwei Kehlen zwischen drei kräftig vorspringenden Pfühlen bestehen.



(Fig. 101.) (Fig. 102.)

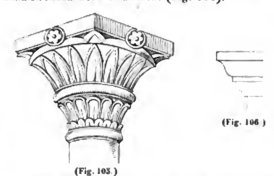
Der mittlere derselben ist mit Mosaiken zierlich bedeckt, die das Muster eines Bandgeflechts nachahmen. Die Mosaiken der Säulenschäfte dagegen wechseln mit Sternen, Zickzacks und Rauten. Der Sarkophag, aus Porphyr, hat hier eine entwickeltere Form, die nach oben mit einem Giebeldach, nach unten mit einer halbkreisförmigen Rundung endet und von einem geschweiften Fuss an jeder Seite aufgenommen wird (Fig. 102). Auf dem Giebelfeld sieht man eine Krone, auf dem Kreisfeld ein Kreuz, auf der anderen Seite einen Adler. Alles dies ist, wohl auch durch das schwer zu bearbeitende Material bedingt, plump und ungeschickt geformt; noch klarer tritt eine ungefüge Nachahmung antiker Glieder an dem die beiden Theile verbindenden Gesimse hervor (Fig. 103 *a*).

Das Monument Kaiser Heinrich's VI. muss ungefähr gleichzeitig mit dem seiner Gemahlin angefertigt sein, denn die Ausführung des Sarkophags ist mit jenem bis auf die einzelnen Profile fast identisch (Fig. 103 *b*). Nur die sym-



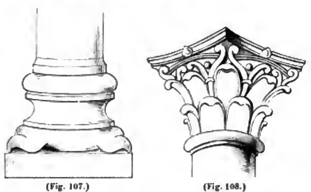
(Fig. 103. *a*) (Fig. 103. *b*) (Fig. 104.)

bolische Ausschmückung zeigt hier an der Vorderseite ein Epheublatt in einem Ringe, an der Rückseite die Krone. Dagegen ist hier auch der Baldachin sammt seinen Säulen ganz aus Porphyr, und es tritt also die specifisch normannisch-italienische Prunkdecoration der Mosaiken zurück vor einem strengeren, einfacheren Ernst der Behandlung. Die Säulen haben auch hier eine Basis mit drei Pfühlen (Fig 104) und ein etwas schwer gebildetes, eigenthümliches Blattcapitäl (Fig. 105). Der Architrav ist mit einem streng antikisirenden Gesimse bekrönt (Fig. 106).



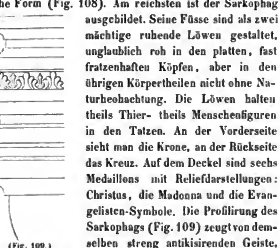
(Fig. 105.) (Fig. 106.)

Auch das Denkmal Kaiser Friedrich's II. hat einen einfach gediegenen porphyrnen Baldachinbau, wie der seines Vaters, in der Detailbehandlung lassen sich jedoch einige Änderungen des architektonischen Formensinnes erkennen. So haben die Säulen eine vereinfachte attische Basis von steiler, schwerer Profilirung, die ausserdem an vier Säulen mit dem Eckblatt verbunden ist (Fig. 107). Die



(Fig. 107.) (Fig. 108.)

Capitäle zeigen eine streng schematische, etwas leere korinthische Form (Fig. 108). Am reichsten ist der Sarkophag ausgebildet. Seine Füsse sind als zwei mächtige ruhende Löwen gestaltet, unglaublich roh in den platten, fast fratzenhaften Köpfen, aber in den übrigen Körpertheilen nicht ohne Naturbeobachtung. Die Löwen halten theils Thier- theils Menschenfiguren in den Tatzen. An der Vorderseite sieht man die Krone, an der Rückseite das Kreuz. Auf dem Deckel sind sechs Medaillons mit Reliefdarstellungen: Christus, die Madonna und die Evangelisten-Symbole. Die Profilirung des Sarkophags (Fig. 109) zeugt von demselben streng antikisirenden Geiste, der auch am Gesims des Architravs Löwenköpfe als Wasserspeier angebracht hat.



(Fig. 109.)

Über Spielkarten mit besonderer Rücksicht auf einige in Wien befindliche alte Kartenspiele.

Von R. v. Eitelberger.

IV.

In der Geschichte des Kartenspieles nimmt die verschiedene Anwendung, welche dasselbe im Leben gefunden hat, eine nicht geringe Stelle ein. Es ist sehr begreiflich, dass eine solche Verbindung schon in sehr früher Zeit eingetreten ist. Die sogenannten Naibi, von denen wir bereits gesprochen haben und die im XV. Jahrhunderte vorzugsweise in Italien im Schwunge waren, sind eben nichts anderes gewesen als eine Art von Anwendung der Karten zum Kinderspiel und Kinderunterricht und so sehen wir auch in späteren Zeiten die Karten fort und fort im Interesse der Pädagogen und des Unterrichtes eintreten. In neueren Zeiten natürlich, wo dem Unterrichte ein ernster Zweck gesetzt, und eine gediegenere Grundlage gegeben ist, hat das Kartenspiel als Unterrichtsmittel seine Bedeutung fast gänzlich verloren.

Den merkwürdigsten Gebrauch davon machte jedenfalls ein Strassburger Gelehrter, der an der Krakauer Universität einige Zeit docirte. Das Büchlein, wo Kartenspiel und Dialektik unter einander verbunden werden, ist ausserordentlich selten. Ein Exemplar befindet sich im Besitze Sr. Excellenz des Feldmarschall-Lieutenants v. Hauslab. Es ist dies das im Jahre 1507 in 4. in Krakau bei Haller gedruckte „*Chartiludium logicae*“ von Thomas Murner, prof. philos., das schon seiner Zeit nicht geringes Aufsehen machte. Während einige das Werk für eine Eingabe des Teufels hielten und beriethen, ob man den Verfasser nicht verbrennen sollte, hielten seine Collegen den Verfasser desselben für ein „*unanimi voce ingenium non modo non magicum, divinum potius habuisse*“. Im Jahre 1509 hat der Magister Joannes de Glogovia Canonicus und Collegiatus der Krakauer Universität ein Zeugniss ausgestellt, dass der venerab. pater Thomas Murner Alemanus Civitatis Argentinensis filius, baccalaureus der theologischen Facultät zu Krakau nach diesem „*Chartiludium*“ Vorlesungen gehalten, die mit grossem Beifalle von den Scholaren der Universität aufgenommen wurden. Das seltene Werk führt den Titel: „*logica memorativa Chartiludium logice sive totius dialectice memoria: et novus Petri hispani textus emendatus: cum jucundo pictasmatis exercitio, eruditi viri Thome Murner Argetini: ordinis minorum theologio doctoris eximii*“ (mit 52 grösseren Holzschnitten). Das Ganze ist ein syllogistisches Phantasiestück, das in unseren Tagen den Verfasser eher für Bedlam als für den Scheiterhaufen oder eine Apotheose reif machen würde. Er theilt seine Karte in 16 Farben, nach den Formen der Logik und gibt ihnen entsprechende Zeichen. Die „*signa tractatuum*“ sind folgende:

I. Enunciatio,	Grelots,
II. Predicabile,	Krebsen,
III. Predicamentum,	Fische,
IV. Sillogismus,	Sicheln,
V. Locus dialecticus,	Skorpions,
VI. Fallacia,	Turbans,
VII. Suppositio,	Herzen,
VIII. Ampliatio,	Eidechse,
IX. Restrictio,	Sonne,
X. Appelatio,	Sterne,
XI. Distributio,	Taube,
XII. Expositio,	Mondwechsel,
XIII. Exclusio,	Katzen und Tiger,
XIV. Exceptio,	Wasser,
XV. Reduplicatio,	Kronen,
XVI. Discensus,	Schlangen.

Nicht zufrieden mit dem bereits durch dieses Werk errungenen Ruf, hat er 1518 ein neues Chartiludium auflegen lassen, in instituta Justiniani.

Wir geben als Beispiel dieser sonderbarsten aller Anwendungen der Kartenspiele zwei Blätter „Krebs 4“ und „Schell 7“. — Fig. 1 gibt einen Schachspieler (Fignum scaci) und die Figuren des Schachspieles 1, 2, 3, 4, beziehen sich auf die sogenannte „quatuor regulae equipollentiarum“ —; die zweite Abbildung (Fig. 2) „Krebs 4“ gibt eine Uhr und Ostensorien und ein Weib. Die Zeichen dienen zur Erklärung dessen, was „accidens“ in der Syllogistik gelehrt wird. — Über dieses seltene Büchlein berichtet Leber in seinem Études historiques sur les cartes à jouer“ und Chatto „faits and speculations“, London 1848, p. 101—103.

Häufiger war die Verbindung mit dem Kriegsspiele. Der vielfache Gebrauch, den Krieger zu allen Zeiten von Karten machten, gibt uns den Schlüssel dazu, warum wir so häufig das Kartenspiel in Verbindung mit Kriegswissenschaften sehen. Ist doch am Ende der Krieg selbst wie das Kartenspiel eine Art von Glücksspiel. In dem Buche: Reinhard Grave zu Solms Kriegsbeschreibung 1559, befindet sich ein Kriegsspiel in Holzschnitten in Form von Spielkarten. In späteren Zeiten wurde sehr häufig davon Gebrauch gemacht. Es liegen vor uns zwei in deutscher Sprache geschriebene Blätter, verlegt bei Peter Schenеken in Amsterdam, ebenfalls im Besitze des Generalen v. Hauslab. Eines davon ist ein Festungsbauspiel, „in welchem die unterschiedenen Werke, so zu Beschützung der Festungen und Lager dienen, fleissig und eigentlich auf die allerneueste Art, in Grund gelegt, und mit allen ihren Beschreibungen und einer kurtzen und leichten Erklärung der Figuren in dieser Kunst üblich und gebräuchlich entworffen sind“; das andere ist ein einfaches Kriegsspiel, „darinnen alles dasjenige, was bei denen Marschen und Lägern der Kriegsheere, in den Schlachten, Gefechten, Belagerungen und andern Kriegsverrichtungen beobachtet wird, genau und deutlich sambt denen Beschreibungen und Erklärungen einer

jeden Sache in Sonderheit vorgestellt ist". Überall ist dieses Kartenspiel in Verbindung mit dem grossen Piquetspiel und in Verbindung mit Zahlen, bei jeder Karte sind eine Reihe von Erläuterungen beigegeben.

Eine andere Anwendung findet das Kartenspiel in Verbindung mit der Heraldik. Ein vollständiges und sehr interessantes heraldisches Kartenspiel besitzt hier Herr August Artaria.

Das heraldische Kartenspiel des Herrn A. Artaria, in Kupfer gestochen, gehörte dem Papst Innocenz XI., der zwischen 1676 und 1689 den päpstlichen Stuhl inne hatte. Es ist ein vollständiges Wappen-Piquetspiel mit den vier Farben des französischen Spiels: Treff, Pique, Caro und Herz und besteht aus 52 Blättern, 2 Zoll breit, $4^1/_2$ Zoll hoch. Jede von den vier Farben besteht aus den Blättern 2 bis 10 mit Wappen und der Ziffer im Zeichen der Farbe und aus vier anderen ebenfalls mit Wappen versehenen Blättern, die aber statt der Ziffer im Wappen die Buchstaben R. D. P. und C haben, und letzteres so, dass die Farbe von Pique, Treff, Herz oder Caro, die mit R bezeichnet ist, eine kleine Krone trägt. Ausserdem hat jede Farbe eine Ziffer, deren Beziehung zum Spiel mir nicht klar ist. Die auf den einzelnen Blättern vorkommenden Wappen sind heraldisch erläutert und es konnten die hohen Herren, welche mit diesen Karten spielten, zugleich sehr bequem die einzelnen Wappen lernen.



(Fig. 1.)



(Fig. 2.)

Der Buchstabe R bedeutet wahrscheinlich Rè, D = Duca, P = Principe, C = Cavaliere oder Conte. Diese vier mit Buchstaben bezeichneten Blätter vertreten in dem Spiel die Rolle von Ass, König, Dame und Valet.

Der Erfinder dieses heraldischen Kartenspieles scheint ein Franzose Duval gewesen zu sein, der im Jahre 1677 die *„fables de Géographie réduites en un jeu de cartes"* für den Dauphin machte und *„jeu des princes de l'Empire"* erfand [1]), die vier Figurenblätter in Könige, Herzoge, Fürsten und Grafen verwandelte und sie, wie in Frankreich in französischer Sprache für die Prinzen Frankreichs, so in Italien in italienischer Sprache erscheinen liess. In dem Exemplare für Papst Innocenz erscheint nun der Papst in Gesellschaft der katholischen Grossmächte, des deutschen Kaisers, der Könige von Frankreich und Spanien und der Papst speciell an der Spitze der italienischen Fürsten.

Die Farbe Trêfle beginnt mit: Il Papa, das Wappen Innocenz XI. enthaltend. Ihnen folgt als D(uca) Napoli mit dem neapolitanischen Wappen und dem alten Wappen der Normandie und Schweden. Als P(rincipe) Savoia mit dem grossen savoischen Wappen, als C(onte) le Reppubliche Venezia, Genova, Lucca mit ihren Wappen; darauf in den Zifferblättern 2: die Case Sovrane, Sforza discendente da Milano, Bentivoglio disc. da Bolognie etc.; 3 Malta, mit

[1]) Siehe: Chatto history: of plaiing cards S. 151.

dem Wappen des Grossmeisters, dem des Comthurs und des Ritters; 4 die Principi della Mirandola, Monaco, Massa etc.; 5 Monferrato mit dem grossen Wappen; 6 il D(uca) di Parma; 7 D(uca) di Modena; 8 il Duca di Mantova; 9 il Duca di Milano; 10 il Duca di Toscana mit ihren Wappen.

Die Farbe Pique beginnt mit dem deutschen Kaiser als Rè l'Imperatore mit dem Adler, als Duca, il rè di Ungaria e di Boemia, als Principe, il rè della Gran Bretagna, als Conte, il rè di Polonia; die Zahlen: 2 Cantoni de Tvisseri; 3 Niederlande, Flandern und Brabant; 4 der Herzog von Braunschweig; 5 der Markgraf von Brandenburg; 6 das Haus Baiern; 7 der Churfürst von Sachsen; 8 die christlichen Churfürstenthümer; 9 der König von Dänemark; 10 der König von Schweden.

Die Farbe Carreau; Rè: der König von Spanien; Duca: der König von Portugal; Principe: Kastilien; Conte: Arragonien; Zahlen: 2 Bis caglia; 3 Sizilien, Sardinien, Mazorka; 4 Catalonien; 5 Algarien; 6 Cordova; 7 Murcia; 8 Andalusien; 9 Valencia; 10 Galizia.

Die Farbe Coeur; Rè: von Frankreich; Duca: Sohn des Königs, der Dauphin; Principe: Prinzen von Geblüt; Conte: Herzoge und kirchliche Fürsten; Zahlen: 2 der Prinz von Oranien; 3 der Herzog von Lothringen; 4 Myonesen; 5 Graf der Provence; 6 Gascogne etc.; 7 Poitou; 8 Grafen von Flandern; 9 die Herzoge und weltlichen Pairs; 10 die Grafen und geistlichen Pairs.

Daran schliessen wir die *„Carte methodique, pour apprendre aisement le Blason en jouant soit avec les cartes a tous les jeux ordinaire soit avec les des comme au jeu de l'oye". (Paris chez J. Mariette)*. Zweiundvierzig Karten aus der Zeit Ludwig's XIV.; enthaltend das alte vollständige Piquet 1—10 und König, Dame und Valet von jedem der vier Farben. An die Stelle der einzelnen Farben sind Wappen, bei 1 eines, bei 2 zwei u. s. f. bis 10. Sämmtliche Wappen sind französische. Der Verfasser, Silvestre, hat das Spiel dem Herzoge von Bourgogne gewidmet. Dieser Silvestre (Israel), Sohn des aus Schottland stammenden Gilles Silvestre, ist geboren zu Nancy 1621, war Zeichner, Kupferstecher und später auch Verleger[1]). Der Unterricht der Heraldik war im verflossenen Jahrhundert ein viel grösseres Bedürfniss der Gesellschaft, insbesonders der höheren als es heut zu Tage der Fall ist. Das Jahrhundert der Eisenbahnen und Telegraphen überlässt dieses Studium den wenigen Gelehrten, welche ihr Fach zur Heraldik führt. Als Zeichen der Zeit verdienen diese Blätter aber immer eine besondere Beachtung. In Wien wurde im Jahre 1705 ein *„Speculum heraldicum"* in Folio in Kupfer gestochen, das der Professor der Heraldik Wilh. O'Kelly de Aghrim herausgegeben, der sich vielfach als brauchbar erwiesen zu haben scheint. Beide Blätter sind im Besitze des FML. R. v. Hauslab.

Später erschienen noch mathematische, geographische und historische Kartenspiele zur Erziehung in hohen Häusern und zur Erleichterung des Unterrichtes. Ein Spiel hat den Cardinal Mazarin, einem on-dit zu Folge, zum Verfasser, es ist dasselbe, das la Belle gravirt und in den Details der Dichter Desmartes ausgearbeitet hat. Noch im Laufe dieses Jahrhunderts erschien in Mailand ein *„Gioco di Carte Geografiche adornate di Figure rappresentanti i diversi popoli della terra, coloro particolari vestimenti ed usi, destinato alla piacevole instruzione della gioventu"*.

Nicht uninteressant ist die Verbindung der Karten mit Politik, den meisten Gebrauch davon machten die Franzosen. Auch in England werden von Chatto satyrische Karten politischen Inhalts erwähnt. In Deutschland kommen ähnliche ebenfalls vor, doch sind diese mehr gegen die gesellschaftlichen als politischen Zustände gerichtet. In Frankreich hingegen, wo der Hof und der hohe Adel an dem Kartenspiele einen lebhaften Antheil nahm, und ein glücklicher Kartenspieler wie ein Held gefeiert wurde, hat dasselbe schon früher einen politischen Charakter angenommen.

Das eigentliche Kartenspiel französischer Erfindung ist das Piquetspiel. Ursprünglich mit zwei und fünfzig Karten gespielt, wie das heutige Whist, wurde es später auf das sogenannte kleine Piquetspiel mit 32 Karten reducirt. Die Figurenblätter König, Dame und Valet bleiben constant, wie die vier Farben; *carreau, coeur, pique* und *trèfle*.

In dem Spiele aus der Zeit Karl's VII. hiessen die 4 Könige: Charles, Cesar, David, Alexandre, die 4 Damen: Judith, Pallas, Rachel, Argine, die vier Valets: Lahire, Hector, Ogier, Lancelot. Lahire und Hector de Galard waren zwei Capitäne aus der Zeit Karl's VII. Argine, das Anagramm für regina, war seine Gemahlin Maria von Anjou, die Judith war Isabella von Baiern; in der Rachel erkannte man Agnes Sorel, die Johanna von Arc in der Pallas, den König selbst im David. Da die französischen Karten auf dem Trefle-Buben gestempelt wurden, jene Karte, welche mit Lahire bezeichnet war, so hat sich die Meinung verbreitet, dass dieser wackere Capitän aus den Zeiten Königs Karl VII., Stephan Vignoles, genannt Lahire, der Erfinder des Kartenspieles sei.

Seit der Zeit Karl's VII. blieben die Karten immer dieselben, die Namen derselben veränderten sich jedoch, und eben in diesen Wechsel der Namen ist der verschiedene politische Einfluss zu erkennen, der auf Karten und Kartenspiele einwirkte. Die ältesten bekannten Piquet-Karten sind jene, welche Lehan, und Valay oder Johann Volay unter Karl VII. fabricirte. Die interessantesten Karten sind jene, welche zu der Zeit der Schlacht von Pavia von Charles Dubois und jene von Heinrich III., die unter Vincent Goyrand und jene von Heinrich IV., die von Passerel gemacht wurden. Damals sind die Namen und Costüme der Karten verändert und Portraite und Costüme aus dem Hofe des Louvre herübergetragen worden. Ausführliche Beschreibungen davon gibt Lacroix in seinem

[1]) Siehe Nagler's Künstler-Lexikon.

Werke *„le moyen-âge et la renaissance“* Band II. Die interessantesten französischen Karten für uns sind ohne Zweifel jene, welche in der französischen Revolutionszeit entstanden sind. Die kaiserliche Bibliothek in Paris bewahrt 2 Kartenspiele von dem Jahre 1793, gedruckt von Chossonerie und Gayent, in denen sich der Einfluss der republikanischen Ideen in einer sehr eigenthümlichen Weise zeigt. Alles, was auf das Kriegthum, den Hof und ähnliche Dinge hindeutet, ist daraus verschwunden. Auf dem Spiel vom Jahre 1793 erscheinen an der Stelle der Könige Philosophen, und zwar Molière, Lafontaine, Voltaire, Rousseau, an der Stelle der Damen die vier Tugenden: Prudence, Justice, Tempérance, Force, an der Stelle der Valets vier republikanische Krieger, ein französischer, italienischer, amerikanischer und polnischer. Das Kartenspiel vom Jahre 1794 hat Namen und Figuren der alt-römischen Republik entlehnt. Da treten an der Stelle der Könige auf: Solon, Cato, Rousseau, Brutus; an der Stelle der Damen: Justice, Prudence, Union, Force; an der Stelle der Valets: Hannibal, Horaz, Decius Mus und Scaevola. Im Jahre 1819 wurde ein satyrisches Kartenspiel verbreitet, in welchem als König erscheinen: 1. „Constitutionell“ mit der Aufschrift: Charte constitutionelle, Liberté de la Presse, Liberté individuelle, Loi des Elections, Tolérance; 2. Conservateur in der Gestalt eines Jesuiten; 3. Débats; 4. Moniteur. Als Damen erscheinen: Minerva kämpfend mit der Partie Prêtre, die Quotidienne als altes Weib, mit einem Buch in der Hand, worauf „Pensées chrétiennes quotidiennes“ zu lesen ist u. s. f. Von deutschen politischen Karten aus der neueren Zeit ist ein Spiel zu erwähnen aus dem Befreiungskriege, das im Besitze des Feldmarschall-Lieutenant Hauslab ist. Dieses Spiel ist ein deutsches Spiel mit den deutschen Farben Herzen, Schellen, Eichel, Grün und vier numerirten Blättern König, Ober, Unter, Ass; als König erscheinen: Franz I., Friedrich Wilhelm III., Kaiser Alexander, König Georg; als Ober: Wellington, ein russischer General, Blücher, Schwarzenberg; als Unter: ein englischer Füsilier, österreichischer Soldat, preussischer Soldat, russischer Füsilier; als Ass: das Brandenburger Thor, Leipzig, „Eintracht siegt“ und die vier Wappen Österreich, Preussen, England und Russland, Friede. Bei dieser Gelegenheit erwähnen wir auch einiger Versuche, die in Wien gemacht wurden, den Karten eine hübschere Kunstform zu geben.

Es sind dies die sogenannten Loder'schen Whistkarten, complet mit der Aufschrift, zu finden bei H. F. Müller, Kunsthändler. Sie werden erwähnt bei Boileau d'Ambly, les cartes a jouer, Paris 1854, pag. 127—129 und sind ein nicht missglückter Versuch, Karten mit modernen geschmackvollen Zeichnungen zu versehen, und zwar in der Richtung der akademischen Vortragsweise, wie sie zu den Zeiten Füger's und Abel's an der Tagesordnung war. Auch J. N. Geiger hat in seiner Jugend Zeichnungen zu Karten gemacht. Die Literatur hat nach einer anderen Seite hin von dem Kartenspiel mancherlei Gebrauch gemacht, um den verschiedenen gesellschaftlichen Bedürfnissen zu genügen, zu welchen sie als Kartenspiele dienen. In den Werken von Boileau d'Ambry und Chatto sind diese verschiedenen Beziehungen des Kartenspiels zur Gesellschaft ausführlich auseinandergesetzt. Zur Ergänzung der hierher gehörigen Literatur mögen folgende Büchleins dienen:

1. Ein Poet, der sich im Anfange des verflossenen Jahrhunderts an die „galante Welt“ gewendet hat, entnimmt in seinem „Gantz Neuen curios- und kurzweiligen Compagnie-Belästiger oder Zeit- und Weilvertreiber“ (Linchstadt 1717) die Eintheilung der Gedichte dem Kartenspiele. Sechs solcher Kartenspiele werden in denselben vorgeführt. Mit „Hertz, Schelle, Aichel und Grün“, an jede der Karten in den sechs Spielen immer Gedichte an „aufgeräumte Löthebe“ „der hunds-Verliebte“ „der Durchgetriebene“ „die Popitzerin“ „die zweiffelhafte Jungfer“ u. s. f. angehängt.

2. „Vier Farben, das sind die deutschen Spielkarten in ihrer symbolischen Bedeutung, beschrieben und erklärt von Susanna Rümpler, Kartenschlägerin; ans Licht befördert v. K. Herlosssohn.“ Leipzig 1828, bei Tauber. Dieses Büchlein, versehen mit Abbildungen der deutschen Karten, enthält allegorische Erläuterungen in einem sehr nüchternen liberal-moralisirenden Geiste.

3. Eine am Ende des XV. Jahrhunderts gedruckte Flugschrift „zu Augsburg von Hans Blaubirer“ (im Besitze des Herrn Feldmarschall-Lieutenant von Hauslab) erklärt in sechszeiligen Strophen alle Würfe von drei Würfeln, von 6, 6, 6, bis 1, 1, 1 (8 Blätter in Octav). Die Gedichte, (Liebeslieder) sind ziemlich frostig. Wir geben als Beispiel eine Strophe:

> „Lass ab deyn torlich werben
> Wenn du müsstest fein verderben
> Es hilft nit dein klagen
> Dein schreiben, dein singen, dein sagen
> Du musst haben vil der Pfenning
> Wilt du das dir geling.“

Endlich erwähnen wir noch eines Kupferstiches von J. Callot, 10½" breit, 8" hoch und Falschspieler darstellend. Auf einer runden Kupferplatte befinden sich Falschspieler und Freudenmädchen an einem Tische dargestellt, im Ganzen 7 Figuren. Das Falschspielen geschieht mit Spiegeln, die Umschrift lautet, wie folgt:

> Fraudi nata cohors iuvenem circumvenit astu
> Pellicis, hinc modulis, luditur inde dolis,
> Perdit opus, luxu, nec parcit avitae,
> Prodigus hinosecum numina targa trahit.

Auf der Kupfertafel ist der Name des Künstlers angegeben „J. Callot fc. Nancey“. Callot war bekanntlich einer der ersten Kupferstecher und Künstler Frankreichs, und geboren 1529 zu Nancy, gestorben daselbst 1635.

Schliesslich erwähnen wir eines Kartenspieles aus dem 17. Jahrhundert, das in dem Besitze eines hiesigen

Staatsbeamten Herrn Leschtina ist. Dasselbe ist auf runden Metallplatten, deren Durchmesser beiläufig 2''', gemalt. Es enthält vier Farben, orangegelb, weiss, roth und blau. Von den numerirten Blättern sind blos die mit römischer Ziffer angegebenen Nummern 7, 8, 9, 10 erhalten. An die Stelle des Ass tritt ein, wie eine Windrose dargestellter Stern. Die Figurenblätter enthalten anstatt König, Dame, Ober und Unter: Krone, Vogel, Blume und eine komische Figur. Auf diesen letzteren vier Blättern erscheinen in Brustbildern ein Bajazzo mit einer Reihe von Würsten, ein Junge bei einem Weinfass, ein Schalk mit einem Fidelbogen und einem Kind im Korbe, und die Caricatur eines Weisen mit einem Buche. Als Blumen erscheinen Vergissmeinnicht, Sonnenblume, Lilie und Tulpe.

Die bischöfliche Inful des Stiftes Admont,

nebst Angabe der Höhenverhältnisse mittelalterlicher Mitren.

Von Dr. Franz Bock.

(Mit 1 Tafel.)

Ein aufmerksames Studium der liturgischen Gewänder des Mittelalters und eine genaue Vermessung vieler älteren Original-Gewänder der gedachten Kunstepoche hat in neuester Zeit ergeben, dass im Laufe der Jahrhunderte bei den meisten priesterlichen und bischöflichen gottesdienstlichen Bekleidungsgegenständen sich die Sucht eingestellt, die Gewänder der Art zu verkürzen, und durch allmähliches Zuschneiden zu verkleinern, dass namentlich das Ehrwürdigste der priesterlichen Ornate, die Casula, heute leider die traditionelle faltenreiche Form eines den ganzen Körper umwallenden und verhüllenden Obergewandes durchaus verloren hat und dass dieselbe heute leider auf ein unscheinbares Minimum von Gewand und Stoff reducirt worden ist, in Form von zwei ausgerundeten steifen Bruchtheilen, die zur Noth auf den Schultern noch oben gewandförmig zusammengehalten werden.

Auch die Dalmatik und Tunicella hat durch die verkürzende Schere der Paramenthändler in den zwei letzten Jahrhunderten Vieles von ihrem ehemaligen Faltenreichthum und majestätischen Schnitt eingebüsst. — Was jedoch die beiden ebengedachten liturgischen Ornatstücke, durch den Einfluss des modernen Geschmackes und zum Theile auch durch die Willkür der Fabrikanten, die sich über kirchliche Tradition und Vorschrift hinaussetzten, an Ausdehnung verloren haben, das scheint auffallender Weise jenen zwei kirchlichen Ornatstücken zu Gute gekommen zu sein, die ihrer Natur und Beschaffenheit nach gegen alle Vergrösserung und Erweiterung hätten Protest einlegen sollen. Als solche ohne Noth vergrösserten und erweiterten liturgischen Ornate sind zu betrachten die Mitra und die Stole. Die Stole, auch von älteren Autoren „orarium" genannt, die das ganze Mittelalter hindurch seit der frühchristlichen Zeit, wo sie aufhörte ein faltenreiches Vorgewand zu sein, aus zwei schmalen, mehr oder weniger reich gestickten Bandstreifen, meistens in einer Breite von vier Fingern angefertiget wurde, erweiterte sich unter den Händen französischer Hof- und Goldsticker zu Paris und Lyon, insbesondere gegen Mitte des XVII. Jahrhunderts auf eine unförmliche und zweckwidrige Weise. Man fügte nämlich zu den unteren Ausmündungen, dem Fussstücke, der Stola ein breites, unschön aussehendes Stoffstück hinzu, das man mit steifen Goldstickereien und nicht selten mit sinnlosen Blumenwerk über Gebühr überlud. Ähnlich erging es der bischöflichen Mitra. Um dieselbe Zeit nämlich, als die goldene Renaissance gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts ihre Triumphe feierte, schienen französische, italienische und deutsche Goldsticker um die Wette zu eifern, das mit Gewalt der Mitra an stofflicher Ausdehnung zuzufügen, was man bei dem neuen zu einem Scheinleben gekommenen, classisch antikisirenden Style, dem traditionell bestehenden Messgewande an Ausdehnung ohne Noth genommen hatte. Wie ein französischer Abbé in einer archäologischen Zeitschrift mit fast zu grosser Schärfe kürzlich weiter ausführte, nahm es den Anschein, als ob sich der Spitzbogen, als die Gothik mit dem Aufkommen des neuen Styles erlosch, auf das Haupt des Bischofs gerettet habe. Derselbe trug seit jenen Tagen eine das Haupt fast erdrückende Inful, die in zwei fast spitzbogig geformten Theilen zu einem Monstrum von Ausdehnung und Höhe durch den modernen Ungeschmack meist französischer Paramenthändler ausgebildet wurde.

Die interessante Mitra aus der Abtei Admont, auf deren Beschreibung wir nach einigen allgemeinen geschichtlichen Erörterungen über Form und Ausdehnung der Inful näher eingehen werden, lässt in ihrer stattlichen Ausdehnung bereits deutlich erkennen, dass schon im XIV. Jahrhundert merklich das Bestreben bei den Kunststickern damaliger Zeit wahrgenommen werden kann, der bischöflichen Kopfbedeckung einen Zuwachs nach der Höhe hin zu geben. Die Mitra, die seit dem VIII. Jahrhundert aus einer zweitheiligen Kopfbedeckung (Cornua) sich formell zu gestalten begann, hatte in ihrer Entstehungszeit nur eine geringe Höhenausdehnung und schloss jedes Cornu, nur kaum das Haupt des bischöflichen Trägers überragend, fast in einem stumpfen Winkel ab. Mit dem X. und XI. Jahrhundert waren, um die nöthigen Ornamente in Stickereien leichter anbringen zu können, die beiden Cornua der Inful etwas höher gestaltet worden, so dass jede der beiden Spitzen

jetzt meistens im rechten Winkel gestaltet zu werden pflegte[1]). Gegen Schluss des XII., vollends aber gegen Beginn des XIII. Jahrhunderts erhalten insbesondere die „Mitra pretiosa“ zum Gebrauche für die Festtage und auch die „Mitra simplex“ für den gewöhnlichen Gebrauch eine abermalige Erhöhung, so dass von jetzt an die Cornua derselben meist spitze Winkel formiren. Mehrere interessante Mitren aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts im Schatze des Domes zu Halberstadt, dessgleichen auch die schönen, spätromanischen Mitren im Schatze der St. Peters-Abtei zu Salzburg können als Belege für das zuletzt Gesagte betrachtet werden. Auch in den Museen Italiens und Frankreichs haben wir mehrere ältere Mitren in genaue Vermessung genommen, die unserer Behauptung das Wort reden; namentlich fanden wir in den Gewänderschränken der Sacristei der bischöflichen Kathedrale zu Anagni[2]) zwei äusserst schön gearbeitete Infuln aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts vor, die im Gegensatz zu der stumpfen und späteren rechten Winkelsform der Cornua, solche im spitzen Winkel deutlich erkennen liessen. Indessen betrug immerhin noch die grösste Höhenausdehnung der einen reicheren Mitra zu Anagni die bescheidene Länge von 24 Centimètres bei einer grössten Breite von 29 Centimètres.

Die Gothik erweiterte die Cornua besonders im XIV. Jahrhundert noch um ein beträchtliches Stück. Diese Erweiterung der bischöflichen Kopfbedeckung seit dem Beginne des XIV. Jahrhunderts lässt sich nicht nur von einigen Mitren in dem Zitter zu Halberstadt, sondern auch an zwei prachtvoll gestickten Mitren in dem königlichen Museum zu Dresden deutlich nachweisen. Auch die in beifolgender Zeichnung stylgetreu veranschaulichte Inful aus dem Stifte Admont in Steiermark, die der letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehört, zeigt ähnlich wie die wenigen noch erhaltenen Infuln dieser Epoche im Gegensatze zu den frühromanischen Mitren das Bestreben der Ausdehnung zur Höhe hin. Dieselbe misst nämlich in ihrer grössten Höheausdehnung 33 Centimètres bei einer Breite von 30 Centimètres.

Gehen wir nach diesen allgemeinen Erörterungen über die Grössenverhältnisse der bischöflichen Kopfbedeckungen im Mittelalter auf die Detailformen ein, wodurch sich die vorliegende Inful vor den heute noch erhaltenen derselben Kunstepoche in so hervorragender Weise kenntlich macht (Taf. VI).

[1]) Es würde uns hier zu weit führen, wenn wir bei diesen allgemeinen Erörterungen die Beweise für das eben Gesagte, die sich nicht nur aus älteren Original-Mitren dieser fern liegenden Epochen herleiten lassen, sondern die man auch aus einer Menge bilderreicher Darstellungen derselben Zeit zur Genüge erhärten kann, beibringen wollten. Wir verweisen desswegen auf unsere unter der Presse befindliche vierte Lieferung der „Geschichte der liturgischen Gewänder“ des Mittelalters, wo wir an geeigneter Stelle das hier Fehlende ausführlicher beizubringen versuchen werden.

[2]) Seitwärts von der Strasse gelegen, die von Rom über Monte Cassino nach Neapel führt.

Die Inful von Admont, eine Mitra pretiosa oder festalis, wie sie der Bischof an besonderen Tagen zu tragen pflegt, dessgleichen wie sie auch die Suffragan-Bischöfe oder mitrirten Dignitäten verschiedener Capitel im Beisein des Metropoliten tragen, unterscheidet sich von der Mitra simplex dadurch, dass sie als festtägliche Inful reich in Gold, Figuren und Ornamenten gestickt ist, während im Gegentheile die Mitra simplex aus einfachen edlen Stoffen ohne alle Verzierung bestehen soll. Ausserdem ist die vorliegende Mitra pretiosa mit den beiden „ligulæ“ reich mit Stickereien versehen, die bei den einfachen Infuln im Mittelalter nicht vorkommen. Alte Inventare bezeichnen nämlich jene reichen ornamentalen Streifen, die in einer Breite von 6½ Centimètres dieses Ornatstück sowohl in horizontaler als auch verticaler Richtung schmücken, mit dem Ausdruck: ligula, plaga, und zwar nannte man die gestickten Bandstreifen, die horizontal um den unteren Rand der Mitra, der Stirne des Trägers entlang, herumgeführt sind, „circulus“, während man die Stäbe, die zur Spitze hin vertical austreben, mit dem Terminus „tituli“ bezeichnete. Wie hat nun der Ornatsticker, dem die Mitra von Admont ihr Entstehen verdankt, diese decorativen „ligulæ technisch und künstlerisch ausgestattet? Er hat nämlich den Tiefgrund sowohl des circulus, als auch der beiden tituli mit einer dichten Flockseide von schwarzer Farbe überlegt und diese Unterlage mit haarnetzförmigen, quadratischen Maschen in dunkelröthlicher Farbe so überstickt, dass die schwarze Flockseide dadurch auf dem groben Leinen der Unterlage dauernd fixirt worden ist. Alsdann hat er in ziemlich starken Goldfäden auf diesem netzförmig bestrickten Grunde, immer wiederkehrend, ein frühgothisches Laubornament, vermittelst je zwei und zwei zusammengefügter und durch Überfangstiche befestigter Goldfäden, so gleichmässig zurückkehrend hergestellt, dass er darauf diese gleichförmigen goldgestickten Ornamente mit ellipsenförmigen Kreisen und Medaillons umsticken und einschliessen konnte. Diese kreisförmigen zusammenhängenden Einfassungen bildete er ziemlich hoch hervorstehend aus groben, weissleinenen Fäden, auf welche er dicht neben einander echte orientalische Perlen so aufreihte und jede für sich getrennt durch Überfangstiche so befestigte, dass die Unterlage derselben nicht mehr gesehen werden konnte. Leider sind heute diese Perlen, womit ehemals die Admonter Mitra reich gestickt war, bereits vor langer Zeit losgetrennt und entfernt worden. Die Flächen dieser Inful, die auf jeder Seite neben den ligulæ je zwei unregelmässige Vierecke formiren, hat der Kunststicker durchaus mit Goldfäden, je zwei und zwei zusammengenommen, so überzogen und bestickt, dass durch die vielen regelmässig laufenden Überfangs- oder Befestigungsstiche regelmässig Zickzack-Formen in diesem Goldfond, wie es auch die Zeichnung andeutet, dargestellt werden. Diese vier durch langwierige Nadelarbeit so erzielten Goldflächen hat der Sticker noch dadurch zu heben und

figural zu beleben gewusst, dass er auf der vordern latus frontalis und zwar rechts von dem vertical laufenden ornamentalen Titelstreifen auf ausgespartem Grunde das 14 Centimètres grosse stehende Bild der Himmelskönigin mit dem Jesusknaben in unregelmässig laufendem Plattstich zur Anschauung gebracht; auf der linken Seite des Titels erblirkt man als Pendant zum vorgehenden in gleicher Grösse das gestickte Bild eines heil. Bischofs, der bekleidet mit Pontifical-Gewändern, in der Rechten das bischöfliche pedum trägt, während er mit der Linken einen geschlossenen Codex gefasst hält. Auf der Kehrseite der Mitra ist dieselbe ornamentale Einrichtung eingehalten, wie wir sie eben, als auf der vorderen Seite befindlich, angedeutet haben. Auch hier erblickt man an gleicher Stelle die stehenden Figuren zweier heiliger Bischöfe, die ebenfalls wieder im vollen Pontifical-Schmuck dargestellt sind [1]). Wir geben in Fig. 1 die Abbildung einer solchen bischöflichen Gestalt. Als Untergewand tragen dieselben, gleich der bischöflichen Statuette auf dem vorderen Cornu, eine lange, tief herunter reichende Albe, die die Sandalen grösstentheils bedeckte; alsdann folgt ein zweites Untergewand, die bischöfliche Tunicelle, die von einem faltenreichen, bis zu den Händen hernieder steigenden Messgewande in Form der mittelalterlichen Casula planeta grösstentheils überdeckt wird. Auch das Schulterblatt macht sich in mittelalterlicher Form an dem oberen Halsausschnitte der Casula bemerklich und ist dieses Humerale, wie das früher niemals fehlte, mit einer in Gold gestickten plaga, parura verziert, die gleichsam als goldener Kragen den Hals und den Ausschnitt des Messgewandes verdeckt. Kleinere, mit gestickten ligulae verzierte Mitren vollenden den Pontifical-Schmuck dieser heil. Bischöfe, während ebenfalls sie in der einen Hand die baculi episcopales tragen. Diese ebenfalls früher durch aufgestickte Perlstreifen angedeuteten bischöflichen Stäbe lassen heute die in Leinen gestickte Unterlage zu Vorschein treten, auf welcher ehemals diese Perlen befestigt waren; dessgleichen scheinen auch die oberen Ränder der beiden cornua zur Zierde und grösseren Befestigung ehemals mit dicht gereihten Perlschnüren eingefasst gewesen zu sein. In dem XIV. Jahrhundert pflegte man auch vielfach diese vier Ränder der beiden Giebelfronten reicherer Mitren mit kunstreich getriebenem gothischem Blätterwerk aus vergoldetem Silberblech zu garniren, ähnlich den sogenannten Krabbenblättern, die an reicheren Ziergiebeln über den Eingangshallen grösserer Kirchen häufiger angewandt sind. An der vorliegenden Pracht-Mitra von Admont ist dieser Blätterschmuck an den Abschlussrändern der beiden cornua nicht vergrössert worden; jedoch ist dieses Blätterwerk nicht freistehend nach aussen hin, im getriebenen Silber ange-



(Fig. 1.)

bracht, sondern der geniale Sticker hat es vorgezogen, diese Blätter nebst den Blattstängeln derselben, die in ihrem Schnitt noch romanisirende Anklänge durchblicken lassen, in Stickereien auszuführen und jedesmal wieder das umgeschlagene Blatt in seiner breiteren Fläche mit äusserst feinen Perlchen in seiner Ganzheit auszufüllen.

Gehen wir nun nach der Besprechung der ornamentalen Stickereien der Mitra noch zu einer kurzen Schilderung über, wie durch die Kunst der Nadelmalerei die kleinen Stolen ornamentirt worden sind, die bei älteren liturgischen

[1]) Wir kennen die Localgeschichte des altberühmten Stiftes Admont nicht und wissen nicht, ob die vorliegende Mitra etwa für einen infulirten Abt von Admont eigends angefertigt worden ist, oder ob dieselbe ehemals einem Bischofe zugehört habe; ebenso müssen wir hier dahingestellt sein lassen, die Namen der drei auf der infal gestickten Heiligen zu deuten. Sind es vielleicht blos Heilige Steiermarks, die zur Christianisirung des Landes mitgewirkt haben, oder Heilige, die speciell dem Benedictiner-Orden angehört haben oder vorzugsweise von demselben verehrt wurden? Jedenfalls ist es auffallend, dass auf den Messgewändern dieser heiligen Bischöfe die gestickte „*aurifrisia*" fehlt, die doch an allen bischöflichen Pontificalcaseln im Mittelalter vorkömmt. Das Fehlen dieser Stabstickereien hat uns zu der Vermuthung veranlasst, anzunehmen, ob nicht diese gestickten Bildwerke infulirte Äbte der Benedictiner als Ordensheilige vorstellen, zumal alle drei in der einen Hand einen geschlossenen Codex, die regula Sancti Benedicti, tragen.

Schriftstellern auch fanones genannt werden. Dieselben haben eine Länge mit Ausschluss der fimbriæ von 48¼ Centimètres, bei einer grössten Breite von 7½ Centimètres.

Dasselbe System der Ornamentation, wie es in den ligulae der vorliegenden Inful consequent durchgeführt worden ist, findet sich auch in ähnlicher Weise an den Stolen, nur mit dem Unterschiede angewandt, dass in den von kreisförmig gestickten Perlrändern gebildeten Medaillons keine Laub-Ornamente angebracht sind, sondern dass in den je sechs Medaillons auf jeder Stole je sechs Brustbilder der Apostel, im Plattstich gestickt, durch die Kunst der Nadel erzielt worden sind. Sowohl der Tiefgrund dieser zwölf Medaillons als auch die übrigen restirenden Zwischenräume zwischen diesen kreisförmigen Einfassungen sind durchaus in Goldfäden gestickt und ausgefüllt. Die untere Ausmündung dieser Stolen ist auf eine eigenthümliche Weise durch eine so treffliche Gravirung von Thierbildern auf vergoldetem Silberblech ornamental gehoben und verziert, wie wir das an Mitren und Stolen seither weniger angetroffen haben. Diese Fussstücke der fanones sind nämlich mit einer eingravirten vergoldeten Silberplatte garnirt, die eine grösste Länge von mehr als 8½ Centimètres bei einer Breite von 7 Centimètres hat. Auf diesen in Feuer vergoldeten Metallblechen hat ein geübter Graveur mit sicherer Hand und zwar auf carrirtem Tiefgrunde, gleichsam im Kampf gegen einander gestellt, je einen Adler in strenger Stylisirung angebracht, dem an dieser Stelle wohl schwerlich eine symbolische Beimischung unterlegt werden dürfte. (Vergl. Taf. VI.) In Parallele mit diesen energisch eingravirten, silbervergoldeten Blechen hat der Kunststicker auch die Beihilfe des befreundeten Goldschmiedes in Anspruch genommen, um die beiden äusseren Spitzen der cornua dadurch vor etwaiger Verletzung zu schützen, dass er dieselben mit einem dreieckigen, in bekannter gothischer Nasenform ausgeschnittenen Metallplättchen in vergoldetem Silber versehen und verstärken liess. Wie das an allen älteren Mitren des Mittelalters oft vorkömmt, sind die äussersten Spitzen der beiden Giebel mit je einer Korallenperle garnirt und abgeschlossen.

Sowohl die unschönen Metallborten, die heute den Rand der cornua an der Admonter Inful auf eine ziemlich rohe Weise einfassen, als auch das innere Besatz und Futterzeug in rother Seide, das in alten Inventaren meistens subductura oder „foederatura" genannt wird, ist heute nicht mehr ursprünglich und scheint vor längeren Jahren, von einer andern Hand leider mit Wegnahme des primitiven, vielleicht gemusterten Futterstoffes [1]) neu hinzugefügt worden zu sein. Noch sei es gestattet hier noch einige Andeutungen über den Kunstwerth und die Technik der gestickten Brustbilder der Apostel, so wie der vier gestickten Standbilder hinzuzufügen, die, wie früher bemerkt, auf den Seitenflächen angebracht sind.

Wir haben früher an einer andern Stelle ausführlicher auseinanderzusetzen gesucht, wie die verschiedenen Jahrhunderte des Mittelalters in der kirchlichen Bildstickerei jedesmal durch eine eigenthümliche abweichende Technik der acupictura sich unterscheiden. Um nicht zu ausführlich zu werden, wollen wir hier nur in Kürze angeben, dass die letzte Hälfte des XIV. Jahrhunderts in Bildstickereien den regellos laufenden Platt- oder Bilderstich durchgängig angewandt hat, der sowohl in den Carnations-Theilen als auch in dem Faltenwurf der Gewänder durchaus malerisch zu wirken sucht, indem er die Köpfe möglichst abrunden wollte und in der Draperie der Gewänder sich immer dem Faltenwurf strenge fügt und alle Wendungen desselben in wachsenden Farbenschattirungen einzuhalten suchte. Hingegen trat der Bilderstich, besonders von der Mitte des XV. Jahrhunderts ab, ruhig und gleichmässig auf und nahm in einem gleichförmig und gradlinig neben einander fortlaufenden Kettenstich das Bildwerk fast den Charakter eines egal fortgeführten Gewebes an. Sowohl die Umrisse in den Carnations-Theilen als auch den Faltenwurf der Gewänder suchte man bei dieser letztern edleren und entwickelteren Technik der Bildstickerei, unbeschadet des sehr regelmässig fortgeführten Stiches, in verschiedenen Farbschattirungen zu ergänzen und nachzuholen. Sämmtliche Figuralien, Nadelmalereien an der vorliegenden Mitra gehören der erstgedachten Technik der noch unvollkommenen Bildstickereien an, und dürfte, abgesehen von vielen charakteristischen Details, die vorliegende Kunstarbeit als eine Leistung der Bildstickerei aus den Tagen Kaiser Karl's IV. sich hinlänglich bekunden.

Was die Composition der vielen Figuren betrifft, so hat nicht nur der geübte Maler, von dem offenbar der Entwurf herrührt, sondern auch der Bildsticker mit grosser Naturwahrheit und absichtlicher Individualisirung sämmtliche Bildwerke mit grosser Gefühlstiefe und Innigkeit ausgeführt. Diese beweglichen und in den Gesichtszügen sprechend dargestellten Bildwerke, die immer in Wechselbeziehung dargestellt sind, unterscheiden sich vortheilhaft von den strengen Stylfiguren im contemplativen hierarchischen Ernste, wie sie in der romanischen Kunstperiode von den Bildstickern an liturgischen Gewändern vermittelst der Nadelmalerei dargestellt zu werden pflegten.

Die Composition der in Rede stehenden gestickten Bildwerke hat eine frappante Übereinstimmung mit jenen vielen interessanten Temporamalereien, die in grosser Zahl und Abwechslung in der heil. Capelle des Schlosses Karlsstein in Böhmen in den Tagen Karl's IV. ausgeführt worden sind.

Die ganze Anordnung und ornamentale Einrichtung der vorliegenden Admonter Mitra, dessgleichen auch die Technik

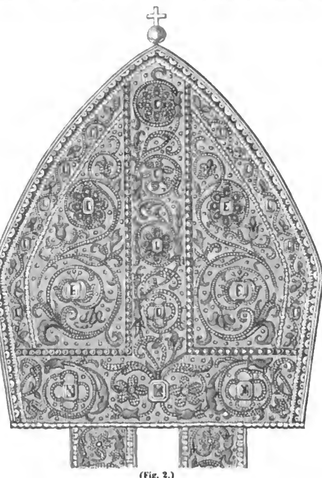
[1]) Bei einer genaueren Untersuchung jener interessanten und mit Perl-Ornamenten bestickten Mitra, die sich heute noch im Domschatze zu St. Veit in **Prag** vorfindet und aus rothsammtenen „*hexamitren*" besteht, und irrthümlich dem heiligen Adalbert zugeschrieben wird, fanden wir den primitiven Futterstoff des XIII. Jahrhunderts noch gut erhalten vor, der ein merkwürdiges dessinirtes Gewebe der saracenisch-sicilianischen Seidenfabrication aus den Tagen der letzten Hohenstauffen erkennen lässt.

und Durchführung der Bildstickereien, verräth eine grosse Ähnlichkeit mit jenen gut erhaltenen Mitren aus dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts, die wir kürzlich noch in dem königlichen Museum zu Dresden bewundert haben und die, irren wir nicht, von den alten Bischöfen des Hochstiftes Meissen herrühren sollen. Bringt man zu diesen Mitren des Meissener Domes mit ihren vielen gestickten Bildwerken die vorliegende Inful aus Admont in Parallele, und vergleicht man diese beiden Bildstickereien mit den äusserst prachtvollen figuralen Nadelmalereien des Altarvorhanges im neuen mittelalterlichen Museum des kunsthistorischen Vereins zu Dresden, so sollte man fast zu der Annahme sich gedrängt fühlen, dass dort, wo dieses letztgedachte grossartige Meisterwerk der religiösen Bilderstickerei ausgeführt worden ist [1]), eine förmliche Schule für kirchliche Stickereien im XIV. Jahrhundert geblüht habe und dass möglicher Weise auch die Bildstickerei unserer beiden Mitren damit in Zusammenhang zu bringen sein dürfte.

Eine grössere Sammlung von Copien älterer Schatzverzeichnisse des Mittelalters macht es uns möglich, hier eine lange Reihe Citate älterer Inventare einschalten zu können, in welchen Mitren aus dem XIV. Jahrhunderte beschrieben und aufgezählt werden, die mit der eben besprochenen Inful aus Admont in Bezug auf Form, Ausdehnung und künstlerische Beschaffenheit grosse Verwandtschaft gehabt haben mögen. Um nicht zu ausführlich zu werden, beschränken wir uns, hier einige der interessanteren Citate dieser Inventare folgen zu lassen.

So heisst es in einem Inventar der Kathedrale von Chartres von 1337, angefertigt unter dem Bischof Robert de Joigny.

Item, una mitra alba ad imagines operata ad perlles.



(Fig. 2.)

Ferner unter der Rubrik: *„de insignis pontificalibus"* eines Prager Schatzverzeichnisses von St. Veit vom Jahre 1387:

Item, infula domini Cardinalis cum imaginibus textis (soll wohl heissen *brendalis oder acupictilibus*) habens duos zaphiros in summitate *(sic)* gemmis pretiosis et perlis ornata sine defectibus.

Item, infula de perlis argentea, quam dedit Regina Elisabeth, habens in summitate duo vitra ad modum zaphiri, in qua deficiunt XIV. parvi capilli et tres nolae in pendilibus [1]).

In einem interessanten Schatzverzeichnisse der Kathedral-Kirche zu Olmütz aus dem Beginne des XV. Jahrhunderts liest man:

Item infula magna cum magarithis et monilibus preciosis cum pendilibus argenteis [2]) deauratis.

Item infula alba monilibus [3]) decorata.

Wir haben im Eingange dieser Abhandlung die Höhenverhältnisse der Mitren der christlichen Vorzeit näher in Betrachtung gezogen und aus dem Wachsen derselben die verschiedenen Jahrhunderte des Mittelalters in ihrer Reihenfolge erkannt. Eine genaue Vermessung und Abzeichnung einer äusserlich reich und kostbar in Gold und Perlen gestickten Pracht-Mitra, die wir in dem reichhaltigen Schatze der Metropolitan-Domkirche zu Gran aufnehmen zu können Gelegenheit hatten, setzt uns in die Lage, am Schlusse dieser Mittheilung ein Näheres über die Grösse und unglaubliche

---

[1]) Dieses Antependium, das kühn diesseits der Berge hinsichtlich der Grossartigkeit seiner figuralen Compositionen und der zarten Ausführung der Bildwerke seines Gleichen suchen kann, rührt her aus der Stadtkirche zu Pirna und findet sich theilweise abgebildet und besprochen in dem neuen Kataloge der herzoglichen Sammlung.

[1]) Diese nolae in pendilibus waren kleine silberne Schellchen als Fransen, *„fimbriae"*, welche unten an den kleinen Stolen (pendilia) hingen. (Vergl. Taf. VI.)

[2]) Die Pendilia argentea deaurata scheinen ebenfalls silberne ornamentirte und vergoldete Besatzstücke an den unteren Enden der Stolen gewesen zu sein.

[3]) *„Monilia"* nennen ältere Schatzverzeichnisse kleine, mit Perlen, Edelsteinen, Emails verzierte Medaillons, Agraffen, die reiche Ornamentstücke von Stickereien umgeben und auf Stolen, Mitren und den Besätzen (auriciae) von Messgewändern aufgenäht und befestigt wurden.

Ausdehnung angeben zu können, zu welcher die bischöfliche Kopfbedeckung bei dem Einfluss der erwachenden Renaissance sich verstiegen hatte. Diese Mitra preliosissima zu Gran, die bei ihrem Reichthum fast an Überladung grenzt, misst 38 Centim. bei einer grössten Breite von $28\frac{1}{2}$ Centim. Bei der gastfreundlichen Aufnahme, die uns in Gran zu Theil geworden ist, haben wir von befähigter Hand diese kostbare Mitra zeichnen lassen und veranschaulichen sie unter Fig. 2 im verkleinerten Massstabe [1]). Abgesehen davon, dass diese Inful, zu welcher sich auch, sowohl im königlichen Museum zu Dresden, insbesondere aber in dem Schatze des Domes von Limburg an der Lahn, eine sehr formverwandte Parallele vorfindet [2]), durch ihre alles Mass überschreitende Höhenausdehnung von den niedrig gestellten Mitren des früheren Mittelalters bedeutend zu ihrem Nachtheil abweicht, zeigt auch die massenhafte Anwendung von Perlstickereien, dessgleichen die Form der Ornamente deutlich, dass die Renaissance in Ungarn schon hinlänglich festen Fuss gefasst hatte, als dieses Meisterwerk der Perl- und Goldstickerei in Bestellung gegeben wurde. Es zeugen indessen die reichen silbervergoldeten Einfassungen, die an sämmtlichen Rändern dieser Inful zum Schutze und zur Zierde herumgeführt worden sind, noch in ihrer auffallenden spätgothischen Ornamentationsweise deutliche Spuren, dass die Formbildungen der Gothik zu einer Zeit bei den Goldschmieden noch nicht verläugnet wurden, als der Gold- und Perlensticker die Traditionen des älteren Styles schon einige Zeit hindurch neuerungssüchtig bei Seite geschoben hatte. Nachdem man heute bei der modernen Ausartung der Ornamente und bei dem Abhandenkommen aller traditionellen Überlieferungen mit Recht zurückschreckt vor der sinnlosen Erweiterung und Ausdehnung, die vollends die bischöfliche Mitra unter den geschmacklosen Händen meist Lyoner und Mailänder Goldsticker in den Tagen Louis XIV. und Louis XV. genommen hat; nachdem man ferner einzusehen beginnt, dass die bischöfliche Inful durch die Übertreibungen moderner Fabrikanten keineswegs mit dem Haupte und der körperlichen Ausdehnung des Tragenden in harmonischer Verbindung steht; so hat man erst in neuerer Zeit den lobenswerthen Anfang gemacht, die Überstürzungen der modernen Industrie und der ausgearteten Ornamentik von der Inful zu beseitigen und diesen altehrwürdigen Ornat zu der einfachen, schöneren und zweckmässigeren Gestaltung des Mittelalters wieder zurückzuführen. Abgesehen von den Mitren, die in den letzten zehn Jahren für fast sämmtliche Bischöfe Englands und einer grossen Zahl der kirchlichen Würdenträger Frankreichs nach den Principien des Mittelalters in edler und solider Technik wieder angefertigt wurden, sind in den letztverflossenen Zeiten in Folge der erfreulichen Regenerirung, die die kirchliche Stickkunst in mehreren religiösen Genossenschaften, namentlich am Rheine und in Baiern erfahren haben, auch für einzelne Kirchenfürsten Deutschlands solche festtäglichen Mitren auf dem Wege der Bilder-Ornamentenstickerei in der traditionellen Weise des Mittelalters sowohl hinsichtlich der Form, als auch der Ornamentationsweise neuerdings angefertigt worden. Zu den ausgezeichnetsten Mitren, die von der Wiederbelebung der Kunst der Nadelmalerei und Bildstickerei im Dienste des Altares Zeugniss ablegen, nennen wir hier die von den Schwestern des Mutterhauses vom Kinde Jesu zu Aachen ausgeführte Mitra pretiosa Sr. Eminenz des Cardinals und Erzbischofs von Cöln, dessgleichen die Pontifical-Mitra Sr. Gnaden des Suffragan-Bischofs von Cöln Dr. Baudri. Eine nicht weniger reich mit gesticktem Bildwerk verzierte Inful im romanischen Style wurde bei seiner Inthronisation dem Bischofe Martin von Paderborn überreicht als Geschenk der Theologen der Universität Bonn. Auch für die hochwürdigen Bischöfe von Münster und Osnabrück, welchem erstgenannten Kirchenfürsten überhaupt die kirchliche Kunst am Rheine und in Westphalen eine früher kaum geahnte Hebung und Belebung zu verdanken hat, wurden nach der ältern traditionellen Weise vortrefflich nach mustergültigen Compositionen gearbeitete Mitren angefertiget, dessgleichen auch neuerdings für den Erzbischof von München-Freising und für Monseigneur Laurent, apostolischen Vicar von Luxemburg und Mgr. Malou, Bischof von Brügge (in Belgien). Was die Höhenausdehnung der sämmtlichen letztgenannten Mitren betrifft, so führen wir hier schliesslich an, dass dieselben nicht zu niedrig gestaltet worden sind, sondern dieselben halten hinsichtlich der Grösse die schöne Mittelstrasse ein zwischen der früher bezeichneten Höhenangabe der Mitra des XIII. Jahrhunderts im Domschatze zu Anagni und der in Beschreibung mitgetheilten Inful der Abtei Admont in Steiermark.

[1]) Der wenig befriedigende Holzschnitt wurde jedoch auf Veranlassung des Herrn Dr. Bock von einem Xylographen in Cöln angefertigt. D. Red.

[2]) Diese Mitra zu Limburg, die ihrer Grösse und Schwere wegen kaum mehr getragen werden kann, rührt aus dem ehemaligen reichen Domschatze von Trier her.

Archäologische Notiz.

Symbolik der Palme.

Eines der in der altchristlichen Zeit üblichsten Symbole ist die Palme: in den Malereien der Katakomben, auf altchristlichen Sarkophagen wie in Musivgemälden der Basiliken findet sie sich ziemlich gleichmässig verbreitet. Ein Unterschied in ihrer Verwendung lässt sich selbst zwischen Rom und Byzanz weder in der früheren noch in der späteren Zeit vor der Hand nachweisen.

Dass ihre symbolische Bedeutung jedoch nicht in allen Fällen eine und dieselbe ist und sein kann, wird man bei Betrachtung der einzelnen Beispiele ihrer Anwendung wohl ohne Weiteres zugeben müssen. Ich unterscheide desshalb zunächst zwei Fälle und trenne daher den Palmbaum in dieser Hinsicht von dem Theile desselben, dem Palmzweige.

Schon bei den Alten galt nach **Muratori**'s Angabe gerade diese Baumart als Sinnbild der ewigen Dauer, des ewigen Friedens und Glückes. Eine der unzähligen naturgeschichtlichen Fabeln des Plinius liefert uns vielleicht den Schlüssel zu dieser Ansicht. Dieser Schriftsteller berichtet uns nämlich von zwei Arten der Palmbäume, von der sogenannten margaridischen und der syrischen (Plinius, Hist. nat. l. XIII. c. 9), dass es in der Gegend von Chora (in Niederägypten) nur ein einziges Exemplar davon gebe, von dem man Wunderdinge erzählen höre: „dasselbe soll nämlich wie der Vogel Phönix — der, wie man glaubt, auch vom Palmbaum den Namen hat — wenn es ausgeht oder stirbt, aus sich selbst wieder aufwachsen.“ „Jetzt da ich schreibe“, setzt freilich der alte Skeptiker lakonisch hinzu, „trägt er Früchte.“ Trotzdem erklärt sich für uns auf diese Weise wohl immer noch am einfachsten aus der Übereinstimmung des Namens und der angeblichen Natur beider die auf altchristlichen Denkmalen thatsächlich vorhandene Verbindung dieses Vogels mit dem Palmzweige. Die bekannte Fabel des Alterthums von der Selbstvernichtung und Wiedererzeugung des Phönix mag den Kirchenvätern und den altchristlichen Werkmeistern Veranlassung gegeben haben, ihn gleich der Palme als Sinnbild der Auferstehung und Fortdauer gelten zu lassen. Die späteren Deuteleien der Physiologen finden in solchen Auslegungen ihr Vorbild.

Dass die Palme nicht ein ausschliessliches Eigenthum der christlichen Märtyrer gewesen sein kann, wird heut zu Tage wohl Niemand weiter in Abrede stellen. Was sollte sie als solche betrachtet auf Kindergräbern? Am harmlosesten dürfte in solchen und ähnlichen Fällen die eben erörterte Deutung dieser Pflanze als Symbol der Auferstehung und Fortdauer sein, an welche sie den Denkenden gemahnen sollte.

In einer zweiten symbolischen Anwendung findet sich der Palmzweig schon im Alterthum als Siegeszeichen aufgefasst. Als solches begegnet er uns daher auf griechischen und römischen Denkmalen im ernstlichen Kampfe wie bei den ihn nachahmenden Kampfspielen. Da nun Tertullian, Origines, Cyprian wiederholentlich vom Märtyrerthum als der Krone und Vollendung des christlichen Lebens, dem herrlichsten Siege über die Welt sprechen, so werden wir kaum irre gehen, wenn wir den Palmzweig in den Händen der Apostel, Märtyrer, Märtyrerinnen und Heiligen geradezu als Zeichen des über das Leben und seine Leiden errungenen Sieges ansehen. Seine Bedeutung ist also auch in diesem Falle im Alterthum wie in der altchristlichen Zeit wesentlich eine und dieselbe.

Da nun im weiteren Sinne der Tod überhaupt, nicht nur der Märtyrertod, als ein Sieg über das Leben und seine Gebrechen in der altchristlichen Zeit gilt, so steht der Verwendung des Palmzweiges auch bei Nichtmärtyrern kein weiteres Hinderniss im Wege.

Nun kommen aber nicht allein Palmzweige auf den Denkmalen der bildenden Kunst jener Zeit vor, sondern eben so häufig erscheint schon vom IV. Jahrhunderte ab der Palmbaum auch im Grossen und Ganzen mit Stamm und Zweigen. Die Apostel oder ihre Symbole, die Opferlämmer, wandeln mit Christus oder seinem Symbol, dem mit einer Fahne geschmückten Lamm, unter ziemlich regelmässig aufgeflanzten Palmstämmen gewöhnlich so, dass zwischen je zwei ein Baum zu stehen kommt, der sie beschattet. Sollen wir auch in diesem letzteren Falle die Palme nur als Symbol des Sieges, des dadurch errungenen himmlischen Friedens und der Auferstehung gelten lassen; oder bietet sich uns hier noch eine passendere Erklärung als die eben gelieferte? Ich meine, dem Unbefangenen bietet sie sich dar. Die Palme ist meiner Ansicht nach hier die schon im Alterthum gebräuchliche Andeutung des Ortes und der Landstriche, in welchen Christus und seine Jünger und Sendboten gewandelt sind. Was der altchristliche Künstler schon mit dem Theil auszudrücken vermochte, dazu hätte er nicht überflüssiger Weise das Ganze verwendet. Einfachheit ist das erste Gesetz der altchristlichen Kunst, soweit sie im Dienste der Kirche stand. Als eine blosse Anwandlung, einen landschaftlichen Hintergrund für die Darstellung zu gewinnen, dazu ist mir der Anlauf zu schwächlich. Das dem IV. oder V. Jahrhunderte angehörige, mithin etwa gleichzeitige, griechische Manuscript der Genesis in der k. k. Hofbibliothek zu Wien (**Agincourt**: deutsche Ausg. von Anast. Taf. XIX) nicht weniger als der vaticanische Virgil deuten uns an, was der altchristliche Künstler in Byzanz wie in Rom noch in der Landschaft zu leisten vermochte, wenn es ihm sonst darauf ankam. Das sind die Gründe, welche mich bewegen, auch hierin auf den Traditionen der alten Welt fussend, als deren unmittelbare Forsetzung ich bei allen meinen bisherigen Forschungen die moderne ansehe, in dem Palmbaum das stehende Bild von Judäa zu erkennen. Als solches galt der Palmbaum nämlich bei den Griechen und Römern vorzugsweise für Judäa, Phönicien und für Alexandrien in Ägypten, und desshalb findet er sich auch als Münzzeichen auf den in diesen Ländern üblichen Münzsorten (**Bernd**, Wappenwesen der Griechen und Römer, S. 129). Der Grund dafür ist in dem Vorkommen der Palme gerade in diesen Theilen zu suchen. „Judäa ist der Palmen halber berühmt“, sagt schon Plinius (Hist. nat. l. XIII. c. 6). „Es gibt zwar auch in Europa und in Italien sehr häufig Palmbäume, aber sie sind unfruchtbar. An der Küste von Spanien tragen sie eine Frucht, aber sie ist herb, und in Afrika eine süsse, die aber den Geschmack gar bald verliert. Dagegen macht man im Orient Weine daraus, einige Völker auch Brot und viele der vierfüssigen Thiere nähren sich davon. Der Palmbaum heisst daher mit Recht ein ausländischer“, folgert **Plinius**; und um so mehr sind wir berechtigt, in seiner Darstellung nicht die Nachbildung einer beliebigen Natur, sondern der eines bestimmten Landes zu vermuthen.

Wilhelm Weingärtner.

Literarische Besprechung.

Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien. III. Band, II. Abtheilung, und IV. Band. Wien. In Commission der Buchhandlung Prandel und Meyer. 1860.

Vorliegende Publication des Wiener Alterthumsvereines bildet die etwas verzögerte Schlusslieferung des III. Bandes und wurde gleichzeitig mit dem IV. Bande ausgegeben. Die Reihenfolge der Aufsätze ist folgende: 1. Die Siegel der Wiener Universität und ihrer Facultäten vom Jahre 1365 bis zum Ausgange des XVI. Jahrhunderts, von **Karl v. Sava** (mit 10 Holzschnitten). 2. **Tirnstein** im V. O. M. B. Ruinen der Nonnenklosterkirche und Grabstein Stephans v. Haslach, Stifters der Canonie, von **Wilhelm Hiélsky** (mit 2 Holzschnitten). 3. Die Capelle zu **Viehofen** im V. O. W. W. Beschrieben von Dr. **Karl Lind**. 4. Beitrag zur Geschichte der

Pfarre Grosspechlarn im V. O. W. W., von Franz Weiglsperger. 5. Nachricht über Münzenfunde im Hausruck-Kreise, von Georg Weishäupl. 6. Pappenheim's Schwert einst zu Gmunden, von Jos. Lechner. 7. Beiträge zur älteren Geschichte der Kunst- und Gewerbethätigkeit zu Wien, von Joseph Feil. 8. Grabdenkmäler in Niederösterreich, beschrieben und erläutert von Dr. Karl Lind (mit 3 Tafeln und zwei Holzschnitten). Den Schluss des Bandes bildet ein sehr ausführliches Orts-, Personen- und Sach-Register.

Mit dem Aufsatze über die Siegel der Wiener Universität hat Herr v. Sava die Aufmerksamkeit auf eine Reihe kunstgeschichtlich sehr interessanter Siegel gelenkt. Das Verzeichniss enthält 14 Siegel, von denen vier dem XIV., sieben dem XV. und drei dem XVI. Jahrhundert angehören. Zwei den Gesammtkörper der Universität betreffende Siegel sind die ältesten, von denen das grössere aus der Periode Herzog Rudolf's IV. stammt und sich den vorzüglichsten Arbeiten dieses Faches anreihen. In dem Rahmen einer gothischen in zwei Felder getheilten Architectur erblickt man im unteren Felde einen Lehrer, sitzend auf einem Lehnstuhle, mit einem aufgeschlagenen Buche vor dem Lesepulte. Vor dem Lehrstuhle sitzen am Boden sieben Schüler in langen Röcken, die zwei vordersten mit offenen Büchern in den Händen. Im oberen Felde sitzt Maria mit dem Kinde im linken Arme auf dem Throne und in der rechten Hand einen Blumenzweig haltend. Auf jeder Seite des Thrones kniet ein betender Engel. Das älteste vorhandene Siegel der theologischen Facultät (Ende des XVI. Jahrhunderts) zeigt in der Mitte eines fast die ganze Fläche des Siegels bedeckenden Vierpasses den Kopf des Salvators mit gescheiteltem Haare, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Das älteste Siegel der juridischen Facultät, eine Arbeit des XV. Jahrhunderts zeigt eine weibliche Gestalt mit einer Wage in der Linken und einem Schriftband, worauf die Worte *Justitia* stehen, in der rechten Hand. Auf dem ältesten vorhandenen Siegel der medicinischen Facultät, einer Arbeit aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts, schwebt in einem kreisförmigen Ornamente über einem mit Gras und Blumen bewachsenen Grunde der geflügelte Ochs des heil. Lucas, welcher bis zur Hälfte des Leibes aus Wolken ragt und mit den Vorderfüssen ein aufgeschlagenes Buch hält. Das älteste Siegel der philosophischen Facultät, noch aus dem XIV. Jahrhundert herrührend, zeigt gleichfalls unter einer gothischen Architectur auf einem Katheder einen Lehrer mit einem aufgeschlagenen Buche auf dem Lesepulte. Auf der Rückseite des Katheders ist eine Thüre und hinter dem Lehrer ein Vorhang angebracht. Vor dem Katheder sitzen neun Zuhörer mit langen Talaren, worunter vier mit aufgeschlagenen Büchern. Endlich ist noch des ältesten Siegels des an der Wiener Universität bestandenen *Collegium poetarum* aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts zu erwähnen, das im Felde zur Rechten Mercur mit Flügeln an den Füssen, den Botenstab in der Linken und auf einer Flöte blasend darstellt, während links Apollo steht, wie er vom gespannten Bogen einen Pfeil auf die vor ihm sich krümmende Schlange entsendet. In seiner einleitenden Charakteristik unterzieht der Verfasser die Siegel einer vorzüglich kunstgeschichtlichen und archäologischen Würdigung mit dem ihm eigenthümlichen feinen Verständnisse.

Aus der gründlich gearbeiteten Geschichte der ehemaligen Nonnenklosterkirche zu Tirnstein, von Pfarrer Bielsky, heben wir hervor, dass die Gründung der Kirche in den Schluss des XIII. Jahrhunderts fällt und der Bau Mitte des XIV. Jahrhunderts vollendet wurde. Nach den noch vorhandenen Ruinen war das Langhaus dreischiffig, 108 Wiener Fuss lang und bis zu den Gewölbansätzen 72' hoch. Das Presbyterium hatte eine Länge von 28' 6" und eine Breite von 22' 6". Ob das Presbyterium der Kirche noch dem ursprünglichen Baue angehört, können wir weder aus der Beschreibung noch aus dem Holzschnitte desselben entnehmen. Ein Grabstein des 1415 verstorbenen Stifters der Propstei Stephan v. Haslach ist nicht ohne Interesse. — Nach der Beschreibung des Dr. Lind gehört die Schlosscapelle zu Viehofen der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an. Sie besteht aus einer Thurmhalle, dem Schiffe und Presbyterium. Das Schiff hat drei Gewölbjoche mit spitzbogigen Sterngewölben. Die Rippen stützen sich an den Abschlusswänden auf die Capitäle der Wandpfeiler, im Westen auf Consolen; der Chor ist aus fünf Seiten des Achteckes gebildet; die Rippen des Gewölbes laufen an der Wand bis zur Fensterhöhe herab und verlieren sich dann in der Mauer. An der Südseite der Capelle ist ein spitzbogiges Portal. — In dem Aufsatze über Grosspechlarn führt Weiglsperger den Nachweis, dass die dortige Liebfrauenkirche gegen die bisherige Annahme entweder gegen Ende des XIV. oder zu Anfang des XV. Jahrhunderts erbaut wurde. — In dem Aufsatze über Münzenfunde im Hausruck-Viertel bespricht Weishäupl eine Reihe von im J. 1856 gemachten Funden, bestehend aus Münzen, welche zu St. Valentin und Winkel ausgegraben wurden und theils dem XVI., theils dem XVII. Jahrhunderte angehören.

Mit den „Beiträgen zur älteren Geschichte der Kunst- und Gewerbethätigkeit zu Wien" hat Feil die Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte wieder aufgenommen, welche durch Schlager's Ableben unterbrochen wurden, wozu ihm der vorhandene handschriftliche Nachlass des letztgenannten Forschers, in dessen Besitz Feil durch letztwillige Anordnung desselben gelangt war, die erste Grundlage bot. Mit redlichem, gewissenhaftem Fleisse und musterhafter Gründlichkeit benützte Feil alle vorhandenen Aufzeichnungen Schlager's, er unterliess aber nicht, überall wieder auf die Quellen zurückzugehen, aus denen Schlager geschöpft, die Notizen damit zu vergleichen und sie dann in den Rahmen einer selbstständigen Forschung einzufügen. Die Aufzeichnungen jedoch, welche Schlager hinterlassen, bezogen sich nicht streng genommen auf Kunst und Kunsthandwerk, sondern überhaupt auf die gewerbliche Thätigkeit der Wiener im Mittelalter, und dieser Umstand bestimmte Feil, die engeren Grenzen des Ersteren nicht einzuhalten, sondern den ganzen vorhandenen Stoff vom Standpunkte der Culturgeschichte aufzufassen und nicht blos Beiträge zur Kunstgeschichte, sondern zur Geschichte der gewerblichen Thätigkeit Wiens im Mittelalter überhaupt zu veröffentlichen. Die ergiebigste Quelle für die Art der Werkthätigkeit der verschiedenen Handwerks-Innungen bot das im Wiener Stadtarchive aufbewahrte „Eid- und Innungen-Ordnungen-Buch". Es ist dies ein alter Codex, in welchem zu Zeiten des Stadtschreibers Ulrich Hirssauer im Jahre 1430 aus den älteren Stadtbüchern die Rechte und Ordnungen der Handwerker zusammengetragen und alle späteren darauf bezüglichen Ordnungen bis zum Jahre 1533 beigesetzt wurden. Der Werth dieser Handschrift ist um so grösser, als eben die älteren Stadtbücher nicht mehr vorhanden sind und ersteres mithin uns in dieser Richtung die wichtigsten Aufschlüsse gewährt. Schon Schlager und Tschischka haben vor Jahren auf die Bedeutung dieses Manuscriptes hingewiesen und Camesina war, so viel wir wissen, der Erste, welcher dasselbe in seiner Abhandlung über die ältesten Glasgemälde zu Klosterneuburg (Jahrbuch der k. k. Central-Commission II. Bd., S. 195) theilweise benützt, indem derselbe aus dem Innungsbuche die Rechte der St. Lucas-Zeche mitgetheilt hat. Auch Feil, da er nicht über die Schlager'schen Aufzeichnungen hinausgehen wollte, hat sich darauf beschränkt, blos den Inhalt des Eid- und Innungsbuches vollständig zu veröffentlichen und den einzelnen Titelüberschriften nur hie und da kürzere und umständlichere Auszüge und nur dann die vollständige Aufschreibung mitzutheilen, wenn der Inhalt selbst für die unmittelbare Aufgabe seines Aufsatzes von Belang war. Es ist mithin auch durch die vorliegenden Beiträge Feil's eine vollständige Herausgabe dieses interessanten Manuscriptes nicht überflüssig gemacht.

In dem Aufsatze des Dr. K. Lind über Grabdenkmäler in Niederösterreich sind jene der Pfarrkirche und Augustinerkirche zu Baden, der Pfarrkirche zu Wiener-Neustadt, der ehemaligen Karthause zu Aggsbach und der Pfarrkirche zu Ybbs besprochen. Gewiss ist der Gedanke ein sehr glücklicher, den alten Grabdenkmalen dieselbe

eingehende Beachtung zu schenken, wie den Werken der Architectur oder jener der Malerei und Goldschmiedekunst, da erstern, abgesehen von ihrer Bedeutung für die historisch-genealogische Forschung und die Geschichte der Bildnerei, für das Studium des Costümes von grösster Wichtigkeit sind. Aus diesem Grunde theilen wir mit Rücksicht auf die überwiegend archäologische Richtung des Alterthumsvereines nicht ganz den Standtpunkt des Verfassers. Letzterer berücksichtigt nämlich die in den Kirchen vorhandenen Grabdenkmale mehr nach ihrer genealogischen als archäologischen Bedeutung und zieht in den Kreis seines Studiums fast alle in einer Kirche vorhandenen Grabdenkmale. Nach unserem Geschmacke würden wir uns darauf beschränken, die Grabdenkmale der romanischen und gothischen Kunstepoche von Nieder-Österreich eingehend zu beschreiben und daran jene sachlichen Bemerkungen knüpfen, welche für Kunst und Culturgeschichte von wesentlichem Nutzen sind. Dass es hieran nicht an interessanten Monumenten mangelt, liefern eben die abgebildeten Grabsteine der Pfarrkirche zu Wiener-Neustadt, der Kirche zu Ybbs und der Karthause zu Aggsbach, die für die angedeutete Richtung eine ergiebige Ausbeute gewähren.

Der vierte Band der Publicationen umfasst die Herausgabe des Grossen Altaraufsatzes im Stifte Klosterneuburg, aufgenommen und dargestellt von Albert Camesina, beschrieben und erläutert von Dr. Gustav Heider. Es ist keine Frage, dass die Veröffentlichung dieses Kunstwerkes, welches wie kaum ein zweites den gehobenen Kunstsinn und die tiefgläubige Anschauungsweise unserer Verfahren in grossen Zügen wie auch in einer Fülle von Einzelnheiten darlegt, ein grosses Verdienst des Wiener Alterthumsvereines ist. Allerdings wurde schon vor ungefähr 16 Jahren der Verduner Altar von A. Camesina in einer Prachtausgabe und mit einem erläuternden Texte von Joseph Arneth herausgegeben; das Werk erschien jedoch, wenn wir nicht irren, nur in einer Auflage von circa 20 Exemplaren, kam nie im Buchhandel und blieb das Eigenthum ganz exclusiver Kreise. Wenn daher Jemand darauf hinweisen wollte, dass es die Aufgabe des Vereines ist, nur solche Kunstwerke abbilden und in den Berichten und Mittheilungen erscheinen zu lassen, welche den Künstlern und Kunstfreunden neu oder ganz unbekannt sind, so hat dies wohl auch auf den Verduner Altar Anwendung und es wäre Thorheit, dies bestreiten zu wollen, weil eine kostspielige Prachtausgabe für einige Auserwählte bereits erschienen ist. Nebstdem hat die kunsthistorische Forschung seit zehn Jahren solche Fortschritte gemacht, dass das Studium eines so bedeutenden Kunstwerkes wie der Verduner Altar gewiss zu neuen wichtigen Resultaten führen muss. Und in der That liegen auch in der Abhandlung des Dr. G. Heider eine Reihe solcher fruchtbarer Resultate vor. So stellt sich aus einem Vergleich des Verduner Altares mit anderen ähnlichen und bis jetzt bekannten Werken in Europa immer bestimmter die Thatsache heraus, dass Ersterer das bedeutendste Emailwerk aus der Periode des Romanismus ist. Über die elegante und eigenthümliche Technik des Kunstwerkes gibt Heider grossentheils neue und sichere Aufschlüsse und hat seine bereits im Jahre 1858 gedruckt erschienene Abhandlung über die Entwickelung des Emails im Mittelalter umgearbeitet und wesentlich erweitert. In Bezug auf die Anfertigung des Verduner Altares ergibt sich daraus die Thatsache, dass derselbe aus der rheinischen Schule hervorgegangen und hiermit einen wichtigen Beleg für die Blüthe der Emailkunst in Deutschland im Laufe des XII. Jahrhunderts liefert. Damit verliert aber auch der einst so lebhaft geführte Streit über die Deutung der Inschrift an Bedeutung. Ob die Bezeichnung: Quod Nicolaus opus Virdunensis fabricavit dahin zu verstehen ist, dass der Altar aus Verdun stamme oder von Nikolaus aus Verdun im Stifte Klosterneuburg angefertigt worden sei, ist nicht mehr entscheidend für die Charakteristik des Altarwerkes. Seine künstlerische Bildung hat Nikolaus aus Verdun unzweifelhaft aus jener Schule erhalten, der auch jene Künstler entstammten, die Abt Suger einige Jahrzehnte früher nach St. Denis berufen hat, und welche als die rheinische Emailschule bekannt ist. Auch in einer anderen Richtung enthält die Abhandlung Heider's für das Studium der Archäologie neue, sehr interessante und belehrende Aufschlüsse. Der Altaraufsatz, bestehend aus einem breiten von zwei schmäleren Flügeln umgebenen Mitteltheile, umfasst drei Reihen von je 17 Tafeln, somit im Ganzen 51 Tafeln, von denen jeder Flügel 12, der Mitteltheil 27 enthält. Die oberste und unterste Reihe enthalten solche Darstellungen aus dem alten Testamente, welche als Typen der in der mittleren Reihe angebrachten aus dem Leben Jesu angesehen werden können, und zwar sind die Darstellungen der ersten Reihe dem Zeitraume vor der Gesetzgebung Moses: Ante legem, jene der untersten Reihe dem Zeitraume der Herrschaft dieser Gesetzgebung: Sub lege entnommen, während die mittlere Bilderreihe die Zeit des Heils und der Gnade: sub Gracia vorführt. Je drei Bilder über einander bilden eine typologische Gruppe, deren im Ganzen fünfzehn sind, da die beiden letzten Reihen von sechs Bildern aus diesem typologischen Kreise heraustreten und in zwei Gruppen für sich Darstellungen aus der Zukunft des Reiches Gottes enthalten. Dass die hier beobachtete Zusammenstellung der alttestamentarischen Begebenheiten mit den neutestamentlichen nichts Zufälliges oder Willkürliches ist, geht zwar schon aus einer gleichzeitigen Inschrift hervor, welche an dem Altarwerke in horizentaler Stellung angebracht ist, aber Heider ist bemüht, den geistigen Zusammenhang der einzelnen Gruppen des Verduner Altares an der Hand der Kirchenschriftsteller darzulegen, die leitenden Grundgedanken ins Auge zu fassen, aus denen sich diese Bilderreihen entwickelten, und die verschiedenen typologischen Bilderkreise nachzuweisen, die im Verlaufe des Mittelalters auf dem Gebiete der Kunst zur Geltung kamen. Von diesem Gesichtspunkte aus gewährt abermals der Verduner Altar ein hervorragendes Interesse, weil er das bisher bekannte älteste Kunstwerk ist, auf welchem sich ein typologischer Bilderkreis in einem festen zusammenhängenden Cyklus vorfindet. Für die Erkenntniss des inneren geistigen Zusammenhanges der mittelalterlichen Typen hat daher Heider in der vorstehenden Abhandlung wirklich neue Grundlagen geschaffen und die archäologische Forschung auf einem Gebiete erweitert, das von schwankenden und irrigen Vorstellungen erfüllt war. Es ergibt sich dies aus der scharfen Zurechtweisung, die sich Dr. Förster in der vorliegenden Abhandlung von Heider über seinen — den Verduner Altar betreffenden Aufsatz der „Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei" gefallen lassen muss. Für einen Schriftsteller von so ausgebreitetem Rufe wie Dr. Förster bleibt es immerhin nicht zu entschuldigen, wenn er sich des Leichtsinns und der Willkür in Auffassung und Darstellung beschuldigen lassen muss.

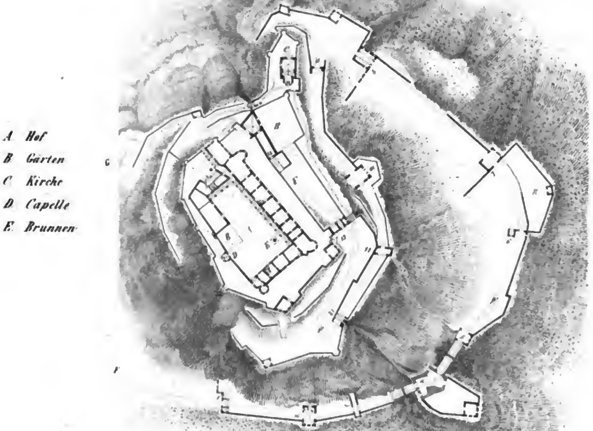
Was nun den artistischen Theil der Publication, d. i. die von Herrn A. Camesina gelieferten 31 lithographischen Tafeln und die beigegebene Mustertafel in Farben anbelangt, so ist bekannt, wie gewissenhaft und getreu, mit welch seltenem Verständnisse Herr Camesina bei der Reproduction mittelalterlicher Kunstwerke verfährt. All diese nicht zu unterschätzenden Vorzüge finden sich auch bei dieser Arbeit vereinigt und nichts stört den Eindruck einer charakteristischen Wiedergabe der verschiedenen Vorstellungen, insoweit dies bei Publication eines Emailwerkes auf lithographischem Wege und ohne Anwendung von Farben möglich ist. Zu bedauern bleibt es nur, dass dem Werke nicht eine Übersichtstafel beigegeben ist, wodurch das Verständniss der Anordnung der Tafeln erleichtert worden wäre.

K. Weiss.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.



Aufg. u. gez. v. J. Schonbrunner *Lith. u. ged. i. d. k. k. Hof- u. Staatsdruckerei*


A. Hof
B. Gärten
C. Kirche
D. Capelle
E. Brunnen
F. Fahrweg
G. Fufssteig
H. Jungfernsprung
Brücken
1.14. Thorhäuser

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3½ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

N° 9. | V. Jahrgang. | September 1860.

Hochosterwitz in Kärnthen.

Beschrieben von J. Scheiger.

(Mit 1 Tafel.)

I.

Geschichte und Beschreibung des Schlosses.

Das herrliche Land Kärnthen, so reich an alten kirchlichen Gebäuden, an Burgen und Schlössern, besitzt unter den letzteren an Hochosterwitz eine der vorragendsten, merkwürdigsten Erscheinungen auf diesem Gebiete.

Dieses Schloss ist so oft beschrieben worden, dass eine neue Darstellung desselben gewagt erscheint; aber theils haben die verschiedenen Beschreiber einander so bequem und getreu nachgeschrieben, theils den geschichtlichen oder eigentlich romantischen [1]) Standpunkt bei der Beschreibung so unverhältnissmässig vorwalten lassen, theils sich so poetisch mit Naturschönheiten beschäftigt, dass dem Darsteller vom archäologischen Standpunkte allerdings noch manches Neue zu sagen erübrigt. Von dieser letzteren Richtung ausgehend, schicke ich die Bemerkung voraus, dass ich mich auf Details der Geschichte des Schlosses, zu welchen ohnehin diese Blätter keinen Raum geben, nicht einlassen, und vorzugsweise die von Georg Freiherrn von Khevenhiller um das Jahr 1580 unternommenen Bauten mit Rücksicht auf die damalige Angriffs- und Vertheidigungsweise im Auge behalten werde.

Man hat sehr oft und scheinbar mit Grund Hochosterwitz die kärnthische Rieggersburg und umgekehrt Rieggersburg das steirische Osterwitz genannt. — Beide Bauwerke haben manche Ähnlichkeit. Beide liegen auf isolirten, mehr oder weniger schwer ersteigbaren Höhen, beide haben ein altes Hochschloss und weite neuere Aussenwerke, beide geräumige Gärten und Wiesenplätze innerhalb der Befestigung, beide einen bequemen Haupt- und einen engen steilen Nebenzugang, bei beiden wurden riesige Arbeiten dem Zwecke der Vertheidigung geweiht [1]), bei beiden endlich finden wir, wenn gleich in Osterwitz minder, den Nachtheil naher, daher gefährlicher Anhöhen, und dennoch hinkt der Vergleich bedeutend!

Während Rieggersburg auf einem gestreckten Berge thront, dessen eine Seite sanft abgedacht, die andere schroff abstürzend ist, erhebt sich Osterwitz auf einem von allen Seiten steil aufsteigenden Kegel. Während daher Rieggersburg innerhalb seiner Werke ein weites wenig geneigtes Gelände birgt, mit Getreide, Wein und Obst bepflanzt, hat Osterwitz meist nur kleine, von allen Seiten steil abfallende Plateaus mit Gras bewachsen, dagegen aber bedeutend mehr Gesträuch und Waldbäume. — Während Rieggersburgs Vorwerke ein bastionirtes System neuerer Fortification mit auf schweres Geschütz berechneten Wällen vollendet zeigen, weiset Osterwitz mehr die ältere Befestigungsweise mit verhältnissmässig dünnen, für Kleingewehr bestimmten Mauern und nur hie und da zufällig unregelmässige bastionartige Vorsprünge. Die tiefen in hartes Gestein gebrochenen Gräben endlich, welche das Hochschloss von Rieggersburg umgeben, fehlen in Osterwitz gänzlich.

In Einem treffen die beiden Bauwerke leider zusammen, nämlich in dem bisherigen Erhaltungszustande, und in diesem Einen trennen sie sich wieder, da Osterwitz nur dem Zahn der Zeit, älterer Vernachlässigung und der Geringfügigkeit der zu seiner Erhaltung bestimmten Mittel theilweise erlag, Rieggersburg aber in neuester Zeit nicht nur der Vernachlässigung, sondern auch dem unglückseligen Transplantations-Systeme durch Ausreissen von Thüren, Öfen, Zimmerdecken u. s. w. zum Opfer fällt, welche

[1]) Nicht leicht ist die Geschichte irgendwo so übel weggekommen, als bei der Osterwitzer Maultasch-Historie!

[1]) Sogar die Verwendung türkischer Sklaven zu Bauarbeiten fand bei beiden Statt.

Gegenstände dann anderswo aufgestellt werden, wohin sie nicht passen.

Endlich trennen sie sich auch wieder in dem, dass Osterwitz in seinem jetzigen Eigenthümer einen treuen opferwilligen Schutzherrn gefunden hat, der den festen Entschluss aussprach, das Schloss mit gewissenhafter Beobachtung des Zeitgemässen herzustellen, — ein Loos, welches der armen Rieggersburg nicht blühen dürfte.

Wann der ursprünglich wahrscheinlich mit Gehölz bedeckte, bei sechshundert Schuh über die Thalsohle ansteigende Triaskalk-Kegel, der heute das mächtige Osterwitz trägt und der eben so wahrscheinlich in der Mitte weit reichender Bergwaldungen lag, zuerst von jenem Gehölze gereinigt und zu menschlicher Wohnung benützt wurde, dies zu erforschen, liegt ausser der Aufgabe dieser Blätter. Seine weitausschauende Lage dürfte schon sehr früh angelockt haben, ihn als Warte, und seine Steilheit, ihn als wehrhaften Platz zu benützen. So wenig die Römer in der Regel sehr hoch gelegene Orte zur Anlegung ihrer Standlager, Castelle, Villen oder anderer Ansiedlungen benützten, so scheint doch der im Schlosshofe eingemauerte Römerstein um so mehr darauf hinzudeuten, dass sie hier oder in unmittelbarer Nähe gehauset haben, als früher hier mehrere ähnliche Steine, darunter ein auf den Mithrasdienst bezüglicher vorhanden gewesen sein sollen. Wie dann später die Römerwarte zu dem slavischen Namen Osterwitz kam, ist unbekannt. Schon 890 wird es als salzburgisches Eigen genannt, im späteren Mittelalter als Lehen der Schenke von Osterwitz vom Erzstifte Salzburg; noch später kam es an den Landesherrn, und aus Maximilian des Ersten Zeiten, der das alte feste Haus zu einem Sitze für sein Zeughaus machen liess, oder wenig früher mag der ältere Bau des Hochschlosses herrühren [1]), — aber bald geht die Burg unter des ritterlichen Kaisers Urenkel Erzherzog Karl von Steiermark an die Khevenhiller über. Von dem ersten Besitzer aus dieser Familie, Georg Freiherrn von Khevenhiller, rührt der zwischen den Jahren 1575 und 1582 unternommene, theilweise auch noch später fortgeführte grossartige Bau der Thorthürme und anderer Vertheidigungswerke her, dessen Centrum das Jahr 1580 bildete, und den zum Theil italienische Arbeiter, schon damals als genügsame und geschickte Bauhandwerker geschätzt [2]), ausführten. Zu dieser Zeit war Osterwitz Aufenthaltsort des protestantischen Pastors Gotthard Christalnig, Verfassers der kärnthischen Collectaneen, die später Megiser ausbeutete. Seither hat Osterwitz, einige hohe Besuche ausgenommen, wenig Denkwürdiges erfahren. Kaiser Joseph II. zog das im Schlosse befindliche Geschütz ab; es scheint daher entweder kaiserliches oder vielleicht ständisches gewesen zu sein, wie es damals keine Seltenheit war (und auch in Rieggersburg vorkam), dass der Landesherr oder die Stände an Besitzer von Schlössern, deren Erhaltung für des Landes Wohl wichtig galt, Geschütze, andere Waffen und selbst Munition ausliehen. Die Franzosen besetzten im Jahre 1809 das Schloss, führten beim Abzuge viel Geschütz und einen grossen Theil der Rüstkammer mit, beschränkten sich aber auf die Angriffswaffen und verübten auch sonst keinen bedeutenden Vandalismus an den Gebäuden.

In noch neuerer Zeit verfiel Manches durch Mangel an consequenter Ausbesserung und durch Bequemlichkeit. Man ersetzte die Zugbrücken durch stehende, nahm Thorflügel als entbehrlich weg, und das Innere des Schlosses, welches schon in den Siebzigerjahren ziemlich verödet war, wurde beinahe unbewohnbar und nur in einem geringen Theil für den einzigen Bewohner, einen zur Reinigung der Waffen bestimmten Schlosser, erhalten, den gegenwärtig ein Schlosswärter mit seiner Familie ersetzt.

Zum Glücke für das merkwürdige Denkmal des Alterthums, dem der Bau des Schlösschens Niederosterwitz im Thale im siebzehnten Jahrhunderte am meisten geschadet haben mag, erhielt es an seinem gegenwärtigen Verwalter, Herrn Joseph Polei, einen wahrhaft liebenden und treuen Pfleger, der mit der erst im Jahre 1818 zur Erhaltung des Schlosses ausgeworfenen, wahrhaft lächerlichen Summe jährlicher achtzig Gulden Conventionsmünze in merkwürdiger Weise zum Besten des Ganzen wirthschaftete und so wenigstens den Untergang abwendete.

Man wird fragen, warum ich bei den geschichtlichen Notizen über Osterwitz gar nicht von jener Periode sprach, welche zum Rufe des Schlosses wenigstens eben so viel, wenn nicht mehr beitrug, als seine herrliche Lage und sein denkwürdiger Bau, von der Belagerung durch Margaretha Maultasch?

Von ihr hat Freiherr Gottlieb von Ankershofen, der giltigste Richter in kärnthischen Geschichtsfragen (in den Schriften des historischen Vereines für Inneröstereich, Graz 1848, p. 110—131) für alle Zeiten genügend gesprochen und die von Chronisten und leider auch von Geschichtsforschern einander so treulich nachgeschriebene, romantische Maultasch-Osterwitzsage trotz ihrer hübschen Details und trotz ihrer im Steinbild, im Holzbild, in Rüstungsstücken, Ochsenhaut [1]) u. s. w. vorhandenen Beweisstücke so gründlich in das Gebiet der Sage und noch dazu der grundlosen Sage zurückverwiesen, dass sie auf geschichtlichem Boden vollständig ausser Curs gesetzt erscheint.

Übrigens wäre es vergebliches Bemühen und eine Art nutzloser vandalischer Härte, dem Schlosse Osterwitz seine Beziehung auf Margaretha Maultasch durch Weg-

[1]) Sonderbar genug ist an dem ganzen Gebäude kein Spitzbogen zu finden.

[2]) Welche tüchtige Meister und Schriftsteller in der Fortification Italien damals zählte, ist bekannt und es darf in dieser Beziehung nur z. B. auf Sanmicheli hingedeutet werden.

[1]) Man vergleiche analoge Sagen von der letzten Ziege in Karlstein und der Kriegslist, die den Schneidern für die Ewigkeit die Wechselbeziehung zu dieser Thiergattung zuzog — und von ähnlichen Kriegslisten an anderen Orten.

schaffung ihres Bildnisses und ihrer angeblichen Reliquien gewaltsam abnehmen zu wollen. Die Sage ist, wenn gleich grundlos, doch hier eingebürgert und verjährt; sie empfängt den Besucher am ersten Thore von Osterwitz, sie wird im letzten Gemache wieder aufgefrischt und ein grosser Theil des Publicums, nämlich das der kritischen Forschung fremde, würde sie sich nicht rauben lassen und mit Wehmuth die sicht- und greifbaren Belege derselben vermissen.

Übrigens hat Osterwitz auch seinen Jungfernsprung mit einer nicht besser als die Maultasch-Geschichte beurkundeten Sage, welche man bei den älteren Beschreibungen des Schlosses nachlesen mag.

Wenn man eine halbe Meile von der alten Kärnthnerhauptstadt S. Veit vor dem eben so weit sehenden als weit gesehenen Schlosse angelangt ist, zeigen sich vorläufig im Thale zwei interessante Gegenstände, nämlich die Maultasch-Schutt, und ein mit einer niedrigen Mauer umgebenes viereckiges Feld mit einem Häuschen in der Mitte und mit vier Thürmchen an den Ecken der Ringmauer.

Die Maultasch-Schutt, ein kleiner runder Hügel, der Sage nach dadurch entstanden, dass Margaretha beim Abzuge nach der fruchtlosen Belagerung jeden ihrer Krieger einen Helm voll Erde dort aufschütten liess [1]), trägt eine ziemlich einfache Säule von ungefähr zwei Klafter Höhe.

Diese Säule nun soll, wie nicht nur die Sage, sondern „historische" Schriftsteller des XIX. Jahrhunderts mit aller Bestimmtheit berichten, „der wilden Männin Steinbild", durch Georg Khevenhiller errichtet oder erneuert, tragen.

Nachstehende Beschreibung wird diese Behauptung beleuchten: Ein regelmässig viereckiges Piedestal trägt einen länglich-viereckigen Schaft und darüber ein pyramidalisches Dach. Auf der ersten breiteren Seite des Schaftes ist Gott Vater, auf der einen Schmalseite die Auferstehung Christi, auf der zweiten Maria und Joseph mit dem Jesuskinde in der Krippe (ober dem Stalle ein Engelskopf), endlich auf der zweiten Breitseite Christus am Kreuze (zu dessen Fusse ein Todtenkopf) mit Maria und Johannes halberhaben eingehauen. Gott Vater mit der Weltkugel hat einen beinahe griechischen Typus. Soviel das Steinmoos erkennen lässt, scheint das Ganze eine Arbeit des XIV. Jahrhunderts, wiewohl die Einfachheit der Architektonik dieser Annahme widerspricht. Das Materiale des Schaftes ist weisser Marmor, des Sockels ein gröberer Kalkstein. Von der Maultasch übrigens, wie diese Zeilen zeigen, keine Spur! —

Das oben erwähnte Viereck ist im ganz flachen Felde (Diluvialschotter mit neuerem Humus bedeckt) angelegt, die Eckthürme sind klein, niedrig und viereckig. Das genau in der Mitte liegende Häuschen hat nur ein Gemach mit zwei Thüren und acht Fenstern, ferner mit einem auf Tragsteinen ruhenden Kamine. Man spricht von der Bestimmung dieses mauerumschlossenen Vierecks zum Thiergarten, wozu es zu klein scheint (jede der vier Mauern ist zweihundertsiebzig Schritte lang), während es scheinbar als Reitschule, oder zum Ringelrennen besser hätte dienen können. Jedenfalls sind die Mauern und die Thürme so schwach und niedrig, dass sie ersichtlich nur zur Einfriedung, nicht aber zur Vertheidigung bestimmt waren. Übrigens ist die Frage über den Zweck dieses allerdings etwas sonderbaren Objectes urkundlich entschieden. Ursprünglich ein von Georg Khevenhiller angelegter Obstgarten wurde er bald zum Thiergarten insoferne bestimmt, als er ein seltenes Naturspiel, nämlich eine mit Geweih versehene Hirschkuh aufnahm, die im Khevenhiller'schen Schlosse Landskron bei Villach gefangen worden war und noch im Hochschlosse Osterwitz abgebildet zu schauen ist. Gegenwärtig ist der eingeschlossene Platz von Bäumen entblösst und dient als Viehweide.

Bevor man nun von Süden gegen Osten auf dem Fahrwege den Schlossberg besteigend zum ersten Thorthurme gelangt, zeigen sich links zwei bereits stark verfallene Gebäude, die Reste des alten Pfleg- oder Gerichtshauses. (Vergl. auf Taf. VII die Ansicht.) Man sieht noch ziemlich wohl erhalten die schönen Keller, dann einige Spuren von figuralischen Darstellungen in zweifachem Mörtel an der Aussenmauer des einen Gebäudes.



(Fig. 1.)

Diese Ruinen links lassend, gelangt man in der Richtung von Süden gegen Norden zum ersten Thorhause (vgl. hier und bei den übrigen Thorhäusen Taf. VII, Grundriss), einem länglich-viereckigen, einstöckigen Gebäude mit einem kleineren vorspringenden Seitenbau, letzterer an den Felsen gelehnt und das erstere flankirend, wozu es sowohl tief unten als unter dem Dache je eine Schuss-Spalte

[1]) Auch schon oft dagewesen. So z. B. bei Haimburg an der Donau.

hat (Holzschnitt Fig. 1). Eine Treppe führte in diesem Nebengebäude in dessen und des eigentlichen Thorthurmes erstes Stockwerk. Das Thor selbst, wie alle vierzehn, gross genug um einen beladenen Wagen durchzulassen, hat einen aus Grünstein und weissem Kalkstein abwechselnd quadrirten Rundbogen. Das Thorhaus war früher mit Fresken, wahrscheinlich aus der Zeit der Erbauung geschmückt, von denen man noch Spuren sieht. Auch die Thorflügel, in denen sich ein enges Einlassthürchen mit einer dreieckigen Schuss-Spalte befindet und welche mit Eisenblech beschlagen sind, waren bemalt. Landsknechte mit weiss und rothen, dann blau und gelben wallenden Fahnen waren die Gegenstände der Fresken. Von Graben und Zugbrücke, von denen K. W. Mayer, Verfasser einer Statistik und Topographie von Kärnthen in den Neunzigerjahren des verflossenen Jahrhunderts, spricht, ist keine Spur vorhanden, und da auch die Löcher für die Rollen der Aufzugketten fehlen, so muss eines der folgenden Thorhäuser gemeint sein [1]).

Im Schluss-Steine des Thorbogens eine Statue, das Jesukindlein nackt mit Fahne und Lamm und der Jahreszahl 1580. Weiter oben eine Tafel mit einer religiösen Inschrift [2]) und der Jahreszahl 1575; endlich wurde in ganz neuester Zeit ein aus dem Hochschlosse hieher übertragener Stein mit folgender Inschrift eingemauert:

Georgius Khevenhiller in Aichelberg liber baro in Landscron dominus in alt. Osterwitz summusque Carinthiae praefectus,
Anno MDLXXV.

An der linken [3]) Ecke des Thorhauses ist nahe am Boden ein länglich viereckiger Stein mit einfacher Console und eben solchem Gesimse eingemauert, der in halberhabener Arbeit eine bereits sehr verstümmelte, mehr als lebensgrosse weibliche Büste mit übergeworfenem Tuche zeigt, ersichtlich der Abbildung Margarethens im Ambraser-Cabinete ähnlich. Auf dieses Steinbild mag sich die Sage von jenem auf der Maultasch-Schutt basiren, wohin es nach Valvasor durch Georg Khevenhiller, „der es in einen weissen Stain hauen liess“, aufgestellt worden sein soll. Rechts und links neben dem Thore sind ziemlich tief zwei Schuss-Spalten angebracht, breiter als hoch. Die Aussenmauer des Thorthurmes und des Nebengebäudes hat eine Schartenreihe, auf deren Schartenzeilen das Dach aufliegt.

Zur Vermeidung von Undeutlichkeit sei hier eine kleine Digression über Schuss-Spalten und Schuss-Scharten gestattet. Erstere, auch Schusslöcher genannt, heissen die in einer Mauer selbst durchgebrochenen, zum Hinausschiessen bestimmten Öffnungen. Sie sind bald rund, bald viereckig, seltener dreieckig, oft aus dem Parallelogramm und der Rundung, oder aus dem ersteren und dem Dreiecke zusammengesetzt. Diese Zusammensetzungen, für deren erstere ich den nach der Figur gewiss sehr passenden, wenngleich etwas prosaischen Namen „Kochlöffelspalten“ vorschlage, haben den Zweck, in den oft engen Thurm- und Zwingerräumen das Anschlagen mit längeren Feuergewehren und ihr Zurückziehen nach dem Schusse zu erleichtern, da man sie zu diesem Zwecke nur zu senken oder zu heben braucht, während man, wenn der längliche obere Einschnitt fehlt, mit dem Gewehre vor- und rückwärts treten muss.

Schuss-Scharten heissen dagegen die zum Schiessen bestimmten Einschnitte in den Obertheilen der Mauer. Wo mehrere derselben beisammen stehen, bilden sie Schartenreihen, Zinnen. Der volle Theil der Mauer zwischen zwei Scharten heisst Schartenzeile *(Merlon)*, die beiden Seiten der Scharte: Schartenbacken, der Boden der Scharte aber: die Sohle. Um den Schützen ein weiteres Gesichtsfeld zu geben ohne ihn unnütz dem feindlichen Feuer auszusetzen, legt man in der Regel die Schartenbacken nicht parallel, sondern gegen aussen, bisweilen auch gegen innen zu erweitert an; die Sohle selbst senkt man gegen aussen, um noch näher am Fusse der Mauer ankommende Feinde im Gesicht und im Schusse zu behalten. In ähnlicher Art sind auch die Schuss-Spalten construirt; den Obertheil der Schartenzeilen (Kamm oder *Crète)* senkt man gegen aussen, um das Wasser abzuleiten, welches auf denselben stehen bleiben könnte. Während die Scharten nicht breiter sein dürfen, als gerade zum bequemen Hinausstecken des Gewehres und nöthigen Falles einer Stangenwaffe erforderlich war, musste die Schartenzeile die nöthige Breite haben, den Schützen beim Laden vollkommen zu decken.

Oft wurde, was in Osterwitz häufig der Fall ist, die Feuerlinie einer Zinnenmauer dadurch verstärkt, dass man in die Schartenzeilen selbst Schuss-Spalten brach, wo dann ein Schütze durch diese, der zweite aus der Scharte schoss. Bei Abwehr eines Sturmes mochte dann die Scharte zum Gebrauch der Handwaffe, die Spalte für die Feuerwaffe verwendet werden.

Achtundvierzig Schritte [1]) weiter treffen wir das zweite Thorhaus, mit dem ersten (wie sich dieses dann später fortzieht) durch eine am Rande des Fahrweges gegen die Thalseite zu aufgeführte niedere Zinnenmauer verbunden, welche die eben erwähnte Feuerverstärkung durch kleine viereckige Schuss-Spalten in den Schartenzeilen hat.

Dieses Thorhaus, rechts an den Felsen gelehnt, hat ebenfalls einen runden Thorbogen mit zwei horizontallänglichen Schuss-Spalten, in deren Backen im Innern des Gebäudes noch Seitenlöcher einmünden, um ganz verdeckt mit starker Seitenrichtung schiessen zu können. Unmittelbar

---

[1]) Von einem seit jener Zeit vielleicht verschwundenen äusseren Thore kann keine Rede sein, da schon Valvasor nur von vierzehn Thoren spricht.

[2]) Von den zahlreichen Inschriften in Osterwitz werden in diesen Blättern nur die, historische Daten enthaltenden in extenso gegeben werden.

[3]) Heraldisch links.

[1]) Dieses Schrittmass und die künftigen ähnlichen sind, da die Strasse nicht in gerader Richtung führt, nur als beiläufig richtig anzunehmen.

über der Thoröffnung und mit ihr gleich breit springt ein Erker auf drei Tragsteinen, unten offen, vor und bildet daher hier zwei breite Gusslöcher. Der Erker hat zwei grössere Fenster und unter dem Dache zwei Schuss-Spalten aus dem Parallelogramm und dem Dreiecke gebildet mit sehr stark gesenkten Sohlen. Eine ähnliche Schuss-Spalte ist in gleicher Höhe links in der Hauptmauer, und eine Schuss-Spalte ist auch rückwärts gegen das dritte Thor zu angebracht. Das Gemach im ersten Stockwerke, zu dem eine Treppe führt, war heizbar.

Als Schmuck ist an diesem Thore am Schluss-Stein ein Christus- und darüber ein Engelskopf in halberhabener Arbeit angebracht, dann die Buchstaben I. N. R. I. und die Worte: „pax nobis" mit der Jahreszahl 1577, so wie zwei längere Inschriften biblischen Inhaltes.

Nach achtundzwanzig Schritten zwischen dem Felsenabhange links und der niederen Mauer an der Thalseite rechts erreicht man das dritte Thorhaus. Es ist klein, einfach, das Thor nicht rund überwölbt, sondern geradlinig überlegt. Ober demselben eine Schrifttafel mit einer Anrufung Gottes und der Jahreszahl 1583. Das Dach liegt auf drei Schartenzeilen auf. Die Thorflügel fehlen, auch trifft man keine Spur von einer etwa früher vorhanden gewesenen Zugbrücke, so dass bei den ersten drei Thoren dieses im Mittelalter so beliebte Schutzmittel sonderbarer Weise nicht angewendet erscheint.

Das vierte Thorhaus, das grösste von allen, ist vom dritten neunundzwanzig Schritt entfernt. Unmittelbar vor ihm liegt eine überbrückte, fünfzehn Schritt breite Schlucht. Ein Theil der Überbrückung war zum Aufziehen vorgerichtet, daher man im Thorgebäude die Löcher zu den Zugbrückenrollen findet. Das Thor hat einen runden Bogen, auf dessen Schluss-Stein ein Engel mit dem Kreuze. Die Thorflügel sind mit beinahe verwischten Engelsköpfen in rautenförmigen Rahmen bemalt, und haben ein Einlasspförtchen mit dreieckigem Spähloche. Ober dem Thore zeigt sich ein grosses vermauertes Fenster, vielleicht auch eine Thür zu einem Sprecherker. Das Dach des Thurmes ruht auf zwei Schartenzeilen, zwischen denen eine dritte zufällig ausgebrochen zu sein scheint. Neben dem Thore links sind zwei Schuss-Spalten eingeschnitten, die eine ersichtlich für ein etwas grösseres Geschütz bestimmt. Eine Abplattung des Felsens gewährte hier Raum, den Thorthurm mit einer ziemlich hohen Zinnenmauer in Verbindung zu bringen und damit einen unregelmässigen Waffenplatz zu umfangen. Die Stärke des Thorgebäudes selbst und der daneben befindliche Waffenplatz, der an dem ausspringenden Winkel ein viereckiges heizbares Wachhaus mit einem unterirdischen Raume [1]) hat, der Umstand endlich, dass es mit dem fünften Thore durch eine Brücke verbunden, daher inselartig isolirt ist, zeigt, dass dieser Thorthurm, so wie mancher von den grösseren die Bestimmung hatte, als selbstständiges Aussenwerk zu dienen.

Zum fünften sehr kleinen, aber höchst malerischen Thore führt wieder eine überbrückte Schlucht von sechsundzwanzig Schritt Breite. Auch hier lag vor dem viereckigen Thore eine Zugbrücke, deren Rollenlöcher, jedoch ohne Rollen, noch vorhanden sind. Ober dem Thore ist ein Kreuz, eine religiöse Inschrift, weiter oben Gott Vater in halberhabener Arbeit. Die Thorflügel, mit Eisen beschlagen, auf denen Reste verwischter Malereien (zwei Löwen), haben ein Einlasspförtchen [2]). Der Styl des Thorhauses ist einfache Rustica; es hat einen Cordon von rothem Stein im ersten Stockwerke, auf drei Seiten des Viereckes, welches es bildet, je zwei Fenster und ganz nahe am Dache je zwei Schuss-Spalten aus dem Dreieck und dem Parallelogramm gebildet, mit sehr gesenkten Sohlen. Die vierte Wand bildet der Felsen; das obere Gemach ist heizbar, noch sieht man den Kamin auf zwei rothen Tragsteinen.

Wie an den meisten Thorhäusern zeigt der Umstand, dass auch an der hintern Seite Schuss-Spalten angebracht sind, zeigen oft auch die an beiden Seiten befindlichen Thorflügel, dass auf den Fall feindlichen Einbruches zwischen zwei solchen Aussenwerken vorgesehen war.

Von diesem Thore an, eigentlich schon vom vierten, beginnt die Wendung des Weges nach Westen, der bis zum letzten Thore im Hochschloss ein grosses unregelmässiges lateinisches *S* beschreibt.

Es sei hier eine kleine Digression über die Zugbrücken in Osterwitz gestattet. Man scheint bei ihnen viel auf körperliche Kraft gerechnet zu haben. Die Thore sind für Wägen berechnet, daher breit, und desshalb waren auch die Zugbrücken schwer. Und doch sind sie weder sogenannte Schwengelbrücken *(Ponts à bascule)* [3]), noch mit auf einer Curve schleifenden Gegengewichten, sondern das einzige mechanische Hilfsmittel zur Erleichterung des Aufziehens sind die Rollen, über welchen sich die Ketten bewegten, und wahrscheinlich, wenn auch gegenwärtig nirgends eine Spur erübrigt, das Rad an der Welle als Winde. Es bedurfte daher tüchtiger Fäuste, um diese Massen nicht mit gefährlicher Langsamkeit zu bewegen.

Nach sechsundachtzig Schritten das sechste Thorhaus von ärmlicher Bauart. Das Thor hat einen sehr flachen Bogen, gegen aussen zu keine Steingewänder. Das Dach

[1]) Diese unterirdischen Räume in den Aussenwerken werden irrig für Gefängnisse gehalten. Es waren eigentliche Keller zur Aufnahme von Lebensbedürfnissen für die Besatzung, sobald durch feindlichen Anfall die Communication mit dem Hochschlosse gefährdet war. Im letzteren und in späterer Zeit im Pflegehause sind die Gefängnisse zu suchen.

[2]) Diese Pförtchen waren nicht nur wegen der Bequemlichkeit angebracht, um nicht jedem einzelnen Passanten die oft kunstvollen Schlösser und die schweren Thorflügel eröffnen zu müssen, als vielmehr ein Vehikel der Sicherheit, da durch sie bei etwaigen Überfällen nur Einzelne den Versuch des Eindringens wagen konnten.

[3]) Der Vortheil dieser Wagebalkenbrücken bestand in der Leichtigkeit des Aufziehens, ihr Nachtheil in den grossen Einschnitten, welche sie erforderten und welche das Brückengebäude schwächten.

ruht auf Zinnen, neben dem Thore rechts ist eine viereckige, im flachen Bogen überwölbte Schuss-Spalte für ein grösseres Geschütz, gegenwärtig aber bis auf ein kleines Schussloch vermauert. Eine Inschrifttafel ober dem Thore besagt: Memoriae perp. dni. Caroli Aust. Burgund. Stir. Carin. Carn. optimi principis locum hunc et sua praesentia ipsius et imagine [1] — — ornantis decorantisque Georg. Khevenhiller l. baro praeses provinciae imperio illius bene precatus M. Q. T. P. C. an a Ch. n. 1578.

An der hintern Seite hat das dort halbrund überwölbte Thor steinerne Thorgewänder. In den Thorweg mündet aus einer Nebenhalle eine Schuss-Spalte und ein Gussloch.

Zwischen diesem und dem nächsten Thore ist wieder auf einer Abplattung des Felsens ein gegenwärtig als Garten benützter Waffenplatz mit einem viereckigen Wachhause am ausspringenden Winkel, in welchem sich ein Kamin befindet. Die Schutzmauer des Abhanges hat eine Schartenreihe, dazwischen Schuss-Spalten und tief am Mauerfusse eine zweite Reihe von solchen mit sehr gesenkten Sohlen.

Siebenundfünfzig Schritte weiter das siebente sehr malerische Thor im Rusticastyl (Fig. 2), rund überwölbt



(Fig. 2.)

mit Grünstein in einem ziemlich grossen und hohen Thorhause. Am Schluss-Steine des Bogens das Khevenhiller'sche Wappen aus weissem Marmor, darunter ein Löwenkopf und die Jahreszahl 1580, weiter oben in halber Figur von weissem Marmor die schön gearbeitete Bildsäule eines gerüsteten Ritters ohne Helm mit dem Commandostabe. Die Schrifttafel lautet: Georgius Khevenhiller l. b. praeses Carinthiae tempore pacis belli incommoda meditando arcem hanc patriae et sibi et suis adversus commun. hostem commune propugnaculum exstruxit absolvitque a. 1582 [1]). Das Bild steht in einer Nische zwischen zwei cannelirten Säulen und neben dieser sind zwei viel grössere, halbrund überwölbte leere Nischen. Ich glaube nicht, dass in denselben je irgend etwas befindlich war, da sie nur kolossale Statuen hätten aufnehmen können, durch deren Missverhältniss der Eindruck der Mittelbildsäule wäre vernichtet worden. Die Thorflügel sind mit Eisen beschlagen und haben ein Einlasspförtchen, auch sieht man noch an der innern Seite die Fallgitterrinnen. Ein Seitenthürchen mit Schubriegel führt aus der Thorhalle gegen aussen wahrscheinlich zu einem kleinem ganz im Freien liegenden viereckigen Wachhäuschen.

Im zweiten Stockwerke erweitert sich der Thurm auf allen vier Seiten, und diese Erweiterung ruht auf Schuss- und Wurferkern *(Machicoulis)* [2]), so wie das Dach auf einer Zinnenmauer. Da dieses Thorgebäude nicht wie die andern an der Bergseite an die Felsen gelehnt, sondern wie das nächstfolgende etwas von derselben entfernt ist, so wird es mit ihnen durch ein Stück Zinnenmauer verbunden.

Nach hundertzweiundzwanzig Schritten erreichen wir das achte Thorhaus, ebenfalls eines der grösseren. Das Thor ist viereckig, mit rautenförmigen Quadern eingefasst; ober demselben läuft ein Cordon von rothem Stein, darüber eröffnet sich eine im flachen Bogen überwölbte Thür, die wahrscheinlich auf einen seither verschwundenen Balcon führte und neben welcher, wie am siebenten Thore, zwei hohe leere Nischen sich öffnen; an der Schwelle der Balconthüre, unter welcher das kärnthnerische Wappen in Stein gehauen, steht: Pugna pro fide et patria nullum enim tam atrox percurrendo — — grave putandum, ferner: Haec insignia gratitudinis ergo patriae posterisque bene precans Georgius Khevenhiller L. B. ET C. P. 1570.

Sehr interessant ist dieser Thorthurm dadurch, dass er (statt wie die anderen auf ebenem Boden, hinter einer Schlucht oder zwischen zweien) auf einer Schlucht selbst steht. Seine Wände ruhen nämlich theils auf den Wänden des tiefen Felsenrisses, theils auf einem darüber gespannten Bogen. Das Untergeschoss war wahrscheinlich durch einen beweglichen Boden als Falle für eindringende Feinde benützt; über demselben hat er noch zwei Stockwerke, zu welchen die Treppe von aussen führt. Thorflügel, deren Kegel noch vorhanden, waren vorne und hinten angebracht. Tief unten neben dem Thore sind Schuss-Spalten, das Dach ruht auf einer Zinnenmauer. Wegen der Entfernung dieses Thorhauses vom Felsen und um die Treppe zu schützen, ist dasselbe mit dem Felsen durch eine Zinnenmauer mit

[1]) Dass des Erzherzogs Büste auf einem der Thore gestanden sei, zeigt sich aus früheren Beschreibungen; dass dies namentlich auf diesem Thore stattfand, beurkundet die Inschrift. Wo die Büste hingekommen, war eben so wenig zu erfahren, als es zu erklären ist, dass Khevenhiller gerade dieses schmucklose Gebäude zur Aufstellung der Büste wählte.

[1]) Hiedurch widerlegt sich die oft vorkommende Annahme, dass der Neubau von Osterwitz 1580 beendet war. Übrigens kommen noch später Inschriften vor, welche beweisen, das Khevenhiller auch nach 1582 an den Gebäuden arbeiten liess.

[2]) So heissen diese Erker, wenn sie eine Reihe bilden, vereinzelt angebrachte, oben mit Vorsprüngen gedeckte Wurflöcher haben den Namen: Pechnasen, Gusslöcher.

Schuss-Spalten verbunden, in welche eine viereckige Thüre eingeschnitten ist, die durch keinen Graben und kein Gussloch geschützt, in einigem Widerspruche mit der besonderen, durch die Lage des Thorthurmes gewonnenen Vertheidigungsfähigkeit desselben steht, daher vielleicht erst später angebracht worden sein dürfte. Die Fläche des Terrains gestattete hier wieder die Anlegung eines Waffenplatzes mit zwei unregelmässig-viereckigen Wachhäusern, deren eines einen Kamin hat, und ein vorspringendes Schieferdach, wie es wohl einst alle Schlossgebäude hatten. Nun dreht sich der Weg scharf links gegen Westen und zwar bis zum zwölften Thore.

Nach einundachtzig Schritten das neunte Thor (Fig. 3), einfach und klein, an die auf der Bergseite künstlich escarpirten Felsen gelehnt. Das Thor ist viereckig mit Quadergewand, ober denselben auf einer Steintafel eine geflügelte Sanduhr und eine Wage mit zwei Inschriften moralischen Inhaltes. Noch weiter oben eine Balconthür, unter dem Dache zwei Schuss-Spalten. Von diesem Thore an bis zum letzten läuft der Weg nicht mehr wie früher blos gegen die Thalseite durch die Mauer geschützt, sondern da er sich bei der scharfen Wendung auch an die Mauern der höheren Strassentheile und die Aussenmauer des Hochschlosses lehnt, in einer Art von Zwinger.



(Fig. 3.)

Zum zehnten, ziemlich grossen Thorthurme (Fig. 4) gelangt man nach sechsundsiebzig Schritten. Er hat drei Stockwerke, ein rundbogiges Thor und darüber ein Brustbild von weissem Marmor mit der Inschrift: 1576. D. Maximilianus Caesarum Maximil. I. F. Ferd. IV. Philippi Reg. abn. Max I. at Archid. Aust. Qui eum sua hunc locum praesent. ornasset ut absentis erga hosp. benignitasusque praesens appareret quodam modo tacitam hanc sui effig. locari jussit. Georg Khevenhiller l. b. praeses Carinth. principi optat. que clemen. M. P. C. — Das Dach ruht auf Zinnen, ausser den Scharten derselben und zwei als Schusslöcher brauchbaren Fenstern sind noch in zwei Reihen fünf viereckige, gegen unten breitere Schuss-Spalten mit sehr gesenkten Sohlen angebracht also ist eine vierfache Feuerlinie erzielt. Ein Seitenausgang führt aus der Thorhalle in eine kleine bastionförmige [1]) Erweiterung der Wegschutzmauer.

Nach achtundvierzig Schritten betreten wir das eilfte Thorhaus. Es ist klein, niedrig, mit einem viereckigen Thore mit Grünstein umkleidet, ärmlich gebaut und mit der linken Seite schon an die höhere Zwingermauer gelehnt. Ohne Zinnen und Schuss-Spalte wird es nur durch einen Gusserker auf zwei Tragsteinen vertheidigt. Als einziger Schmuck dient eine Schrifttafel mit zwei Sprüchen aus den Psalmen und der Jahreszahl 1575.



(Fig. 4.)

Fünfundvierzig Schritte weiter gelangen wir an eine sechs Schritte breite überbrückte Schlucht zum zwölften Thore, dem kleinsten, unzierlichsten von allen. Es ist viereckig mit einer biblischen Inschrift versehen und hat ausser einem offenen Gang unter dem Dache gar kein Vertheidigungsmittel. Da hier schon dem Hochschlosse näher grössere terassenartige Abplattungen des Terrains beginnen, so findet man auch nach diesem Thore einen grösseren Waffenplatz mit zwei Wachhäusern, deren eines eine ziemlich regelmässige Bastionform hat. Ganz scharf beginnt nach diesem Thore die Wendung des Weges in gerade entgegengesetzter Richtung

Nach achtundsechzig Schritten das dreizehnte Thorhaus, zu den kleineren gehörig, an die Zwingermauer gelehnt, neben der links eine Brücke über eine Schlucht auf den Weg zum Kirchenplatze und gegen die Ausmündung

---

[1]) Nur einigemal noch, nämlich bei mehreren kleinen Wachhäusern kommt in Osterwitz die Bastionform so ausgesprochen vor, ich glaube aber nur zufällig.

des Narrensteiges zu führt. Es hat ein mit einem Rundbogen überwölbtes Thor, die äusseren Façaden vorne und hinten sind mit Verzierungen in zweifärbigem Mörtel geschmückt. Zu seinem oberen Stockwerke führt eine Treppe aus einem Sousterrain des ober ihm stehenden Zwingerwachhauses. Die Thorhalle hat rechts und links Nebenhallen. Zwei Reihen Schuss-Spalten und als dritte Feuerlinie zwei Fenster vertheidigen das Gebäude. Die Inschrift ober dem Thorbogen ist biblischen Inhaltes und hat die Jahreszahl 1598.

Noch sechsundsechzig Schritte und wir stehen an der neun Schritte langen Brücke zum vierzehnten, letzten Thorhause, einem der grössten, höchsten und stärksten, wiewohl es keine Zug-, sondern eine stehende Brücke hat (Fig. 5).



(Fig. 5.)

Das Thor ist viereckig, mit einem rothen Steingewande eingefasst, die Halle in zwei Abtheilungen getheilt. Zur Vertheidigung ist in der Fronte rechts neben dem Thor eine Schuss-Spalte eingeschnitten, ober derselben aber ein Gusserker auf zwei Tragsteinen, der auf seinem Obertheile eine Scharte hat. Der Thalseite entlang hat die Thorhalle unterhalb des Cordons vier wagrecht längliche Schuss-Spalten, oberhalb desselben eine Zinne mit drei Scharten und dazwischen dreieckige Schuss-Spalten und in einem höheren, thurmähnlichen Anbaue zwei Fenster. Bei der Stärke der Mauern dieses Thorhauses haben dieselben auch eine ersichtliche Böschung.

Die Inschrift ober dem Thore lautet: Illustr. Georgius Khevenhiller de Aichelber. Sigismundi filius Augustini nepos, Johannis pronepos lib. baro. im Landskron et Wernberg dominus in alto Osterwitz etc. Ferdinandi I. Maxim II. Rudolphi III. impp. semper augustorum a consiliis nec non serenissimi archiducis Austriae Caroli etc. ab arcanis curiae ac Carinthiae supremus praefectus hanc arcem tam necessario quam utili opere instauravit eamque indivinae benignitatis ac domesticae laudis memoriam posteris consecravit anno Christ. 1576.

Deus fortitudo mea hoc opus in tutelam suscipiat et donorum suorum patrimonium perpetua natorum successione fortunet.

Das starke eisenbeschlagene Thor hat eine unleserliche Inschrift von 1582 und zeigt die Spuren eines gemalten Landsknechtes mit einer Partisane. An einem der Flügel ist ein Spähloch mit einer runden, mit kleinen Löchern versehenen Eisenschale überdeckt, um sicher vor feindlichen Kugeln hinauslugen zu können. Auch die drei alten starken Thorschlösser sind bei diesem Thore noch vorhanden.

Aus dem Thorwege führt links eine kleine Ausfallsthür gegen den Kirchenplatz, jedoch vorsichtig in solcher Höhe angebracht, dass sie ohne Beihilfe einer Leiter von aussen nicht zu benützen ist. Spuren von Wandgemälden zeigen sich an der Mauer, Gusslöcher sind durch die Wölbung gebrochen. Vor der zweiten Abtheilung erblickt man das alte Fallgitter von starkem Holzwerk mit Eisenspitzen.

Diese Fallgitter bildeten eine eben so sinnreiche, als wirksame Verstärkung des Thorschlusses. Das Schliessen der Thorflügel und das Aufziehen der Zugbrücken war eine für den Fall augenblicklicher Gefahr zu zeitraubende Operation, welche besonders bei den Zugbrücken durch das Gewicht des zu bewegenden Körpers sehr erschwert wurde, und beinahe immer die Zusammenwirkung mehrerer Leute erforderte. Beim Fallgitter aber bedurfte es nur des Zurückziehens eines an der Winde angebrachten Riegels oder Sperrhakens durch eine Person, um sogleich das mächtige Hinderniss vor dem Feinde niederstürzen zu lassen. Überdies bot das Fallgitter durch die Zwischenräume seiner Lang- und Querbalken eine Menge von Spalten zum Durchfeuern und selbst zum Gebrauche von Stosswaffen [1]).

Neben dem Thore mündet auch an einem kleinen Wachhause über eine Brücke im Innern des Zwingers der Narrensteig aus. Dieser Steig, ein steiler, schmaler, vielfach gewundener, nur für Fussgänger geeigneter Pfad, (vergl. auf Taf. VII, Grundriss, die Bezeichnung *G*), wahrscheinlich der älteste Weg zur Burg, beginnt in der Nähe des alten Pfleghauses, wo er durch ein rundes Thor zwischen wenigen zerfallenen Mauern führt. Eine Strecke lang ganz ungeschützt, erhält er erst in der Nähe des Hochschlosses eine Mauer gegen die Thalseite, und theilt sich bei einem kleinen Wachhause in der Nähe des vierzehnten Thores, wo die eine Abästung in den Zwinger einmündet, während die zweite über eine überbrückte Schlucht und durch ein kleines Wachhaus zum Kirchenplatze führt [2]).

---

[1]) Die Fallgitter haben sich auch in der neueren Fortification erhalten, und wir sehen daher bei den Thoren der Städte und Festungen häufig an beiden Seiten die Nuthen, in welchen sie sich bewegten.

[2]) Woher der Steig seinen sonderbaren Namen habe, darüber konnte ich weder eine geschichtliche Angabe, noch selbst eine Sage erfahren. Viel-

Wir stehen nun im Zwinger vor dem eigentlichen Hochschlosse, der dasselbe grösstentheils parallel mit dessen Aussenmauern umgibt. Von einer ziemlich hohen und starken Zinnenmauer umgeben, welche nur durch das vierzehnte Thor, einen Vorsprung des Hochschlosses, dann zwei grosse und drei kleinere Wachhäuser unterbrochen wird, bildet er einen ziemlich weiten, zum Theile mit Bäumen besetzten Raum. Aus ihm gewinnen wir die Ansicht des ein längliches, von Südwest gegen Nordost laufendes Viereck bildenden Hochschlosses. Betrachten wir vorerst die sehr regelmässige lange Seite gegen Nordwest mit ihren zwei vorspringenden halbrunden Eckthürmen, so finden wir sie einstöckig, von der einfachsten zierlosesten Bauart und mit verhältnissmässig wenigen Fenstern. Zwei eingemauerte Steintafeln mit biblischen Inschriften und den Jahreszahlen 1575 und 1576 bilden den einzigen Schmuck. Bemerkenswerth sind zwei kleine Ausfallsthüren aus den Sousterrains dieser Fronte, welche übrigens wenigstens theilweise einst um ein Stockwerk höher gewesen zu sein scheint. Ähnlich, nur mit etwas eingebogener Fronte und mit einem vorspringenden runden Eckthurme ist die schmale von Westen nach Osten laufende Seite des Schlosses. Nach ihr sind die Schlossgebäude unterbrochen und der Hof nur durch eine Mauer geschlossen, die durch den halbrunden, die Capelle enthaltenden Thurm getheilt ist. Hier schliesst sich dann ein niedriger Bau an, und an diesen die zweite schmale Schlossfronte, die noch einen etwas niedrigeren Vorbau hat, durch welchen die Thüre aus dem Zwinger in das Hochschloss führt.

Vor der Zwingermauer liegt an einzelnen Stellen, wo nur immer die sanftere Senkung des Terrains die Annäherung zu erleichtern scheint, eine zweite Mauer, jedoch unzusammenhängend und mit wenig Ausnahmen ohne Wachhäuser. Betreten wir nun das Innere des Hochschlosses, so wird uns besonders im Vergleich mit den zum Theil so zierlichen äusseren Thoren die Ärmlichkeit des kleinen Einganges überraschen, der quer durch den niedrigeren vorspringenden Theil des Hochschlosses über eine eben so unzierliche, zum Theil in den natürlichen Felsen gehauene Stiege von vierund dreissig Stufen in den Hof führt. Das vorspringende Seitengebäude enthält in einer geräumigen Halle die alte noch brauchbare Handmühle. Nächst ihr müssen wir auch der (wenn gleich nicht im Schlosse selbst, sondern im Zwinger befindlichen) Cisterne gedenken, die bei geringer Tiefe von sehr hübscher Arbeit aus gehauenen Steinen rund construirt ist, aber gegenwärtig nicht im Gebrauche steht und zu deren Sohle seitwärts ein zur Reinigung, Ausbesserung u. s. w. dienender Gang führt. Links neben der Schlosstreppe eröffnet sich ein unterirdisches Gemach, wahrscheinlich Gefängniss.

Von dem höchsten Punkte der Stiege tritt man in den geräumigen Hof (*A*), dessen Horizont zum Theil durch Abstemmung der Felsen gebildet ist, und den von ungefähr vierthalb Seiten (der linken Längen-, den zwei Querfronten und der halben Längenfronte rechts) zusammenhängende Gebäude umgeben, während der Rest durch eine Zinnenmauer geschützt ist, die einst Mordgänge trug, und aus welcher ein halbrunder Thurm mit der Capelle vorspringt. Die kurze Eingangsfronte des Hofes und die linke Langseite hat im Erdgeschoss einen Gang mit einfachen Arcaden auf kurzen viereckigen Pfeilern. Ausser dem Schmucke einiger Bäume und eines kleinen Gärtchens (*B*), fallen sogleich der Brunnen (*E*) mit einem Rade zum Aufwinden der Eimer und mehrere grosse viereckige kupferne Wasserbehälter in Gestalt riesiger Wannen auf. Die Tiefe des in den Felsen gebauenen Brunnen wird von sechzehn Klaftern bis zu fünfzig wechselnd angegeben; ich halte die erstere Zahl bis zum Wasserspiegel für die richtige, den Brunnen selbst etwas tiefer. Einer unverbürgten aber wahrscheinlichen Sage zufolge dürften einst viel mehr kupferne Wassergefässe vorhanden und in einigen grösseren Thorthürmen vertheilt gewesen sein. In letzteren waren sie für die Besatzung als einziger Wasservorrath unentbehrlich, im Schlosshofe dienten sie als Reservoirs für Feuergefahr, die besonders vor Errichtung der jetzt auf den Gebäuden befindlichen Blitzableiter auf solcher Höhe nicht ferne lag [1]).

Noch muss hier auf einen vermauerten Ausfall rechts neben dem Eingang zur Treppe aufmerksam gemacht werden, welcher zu einem unterirdischen Gange führt, der am südlichen Schlossgarten nächst dem Narrensteige in einer rund überwölbten Thür ziemlich hoch über dem Horizonte ausmündet. In neuerer Zeit soll dieser Gang noch als Holzaufzug benützt worden sein. Hinter der Gallerie des Hofes liegt ebenerdig eine Reihe einfacher Gemächer, so wie die Vordertreppe in das erste Stockwerk und der Zugang zu den Kellern. Der hintere Quertract, welcher keine Gallerie hat, zeigt ebenerdig ein früher als Gefängniss benütztes Gemach, das Stiegenhaus der zweiten Treppe, endlich eine Halle, in welcher einst eine Schmiede war.

An der Zinnenmauer finden wir im Hofe die alte Capelle (*D*). Sie bildet gleichsam das obere Stockwerk des daselbst gegen den Zwinger vorspringenden runden Thurmes und ist an der gegen den Hof gewendeten Eingangsseite abgeplattet. Dieser Eingang ist eine halbrund überwölbte unverzierte Thür, an deren Schloss und Thürgriffe sich zierliche Schlosserarbeit, wahrscheinlich des XIV. Jahrhunderts, zeigt. Über der Thür ein Frescogemälde des XVI. Jahrhunderts, der heilige Nikolaus. Das Innere der Capelle ist ebenfalls rund, gegen die Thüre gerade abgeschlossen. Die Mauer ist drei Schuh dick, zwei gegen innen zu stark erweiterte halbrund überwölbte schmale

---

leicht von der beinahe aberwitzigen Verwegenheit, welche dazu gehört haben mag, ihn in seiner primitiven Rauh- und Steilheit zu begehen.

[1]) Noch kürzlich wurde die Schlosskirche von einem Blitzstrahle getroffen.

Fenster geben Licht. Die Mauern und die Kappen des sehr einfachen rippenlosen Gewölbes sind mit Fresken bemalt, deren Alter die Jahreszahl: Anno domino (sic) 1576 zeigt, und welche Votivbilder der Familie Kulmer von Rosenthal und Anderer darstellen. Der Altar ist von 1673 und hat ein gleichzeitiges, sehr mittelmässiges Bild. Die Unterschrift: „Deus et honore ejus me fecit anno jubente imperatore et virtnosa Claudia" ist nicht ganz verständlich.

Neben dem Altare rechts hängt eine unbedeutende Erinnerungstafel, Ölgemälde auf Holz von 1570, Georg Khevenhiller mit zwei Frauen und sieben Kindern zeigend. In einem der sehr einfachen und neueren Betstühle kniet seine hölzerne lebensgrosse Statue von vorzüglicher Arbeit, ganz gerüstet, doch ohne Helm.

Ob die Capelle ein romanischer Bau oder ein späterer sei, dürfte schwer zu entscheiden sein; für die erstere Annahme sprechen die Grundform, die engen Fenster und ihre und des Thürbogens runde Überwölbung, wogegen freilich der Abgang jeden romanischen Ornamentes zu zeugen scheint.

Nicht weit von der Capelle ist ein Römerstein eingemauert, der in wohlerhaltenen, grossen und schönen Buchstaben folgende Inschrift zeigt:

BASSVS CONGEISTLI. F. SIBI ET CAMVLLÆ QVARTI F. CONIVGI PIENTISSIMÆ ET SVIS.

Die andere Seite des Steines weiset einen Delphin.

Ist diese Inschrift als eine Urkunde für die Benützung des Schlossberges unter den Römern wichtig, so erscheint uns doch jene auf der grossen Steintafel im Innern des Arcadenganges weit merkwürdiger. Es ist eine kräftige, Anrede des Restaurators Georg an seine Nachkommen, in welcher er ihnen sein geliebtes Werk eben so warm an das Herz legt, als ernst mahnend gegen jede Veräusserung, Theilung, ja selbst Verpfändung sich ausspricht. Den Vandalismus der Vernachlässigung hat er aber in dieser Anrede nicht verboten, da er dessen Möglichkeit nicht voraussah, ja nicht begriff.

Die im classischen Latein, wahrscheinlich vom Pastor Christalnig verfasste Inschrift lautet: Deo opt. maximo uno atque trino auspice Georgius Khevenhiller in Aichelberg Sigismundi F. J. R. I. baro in Landscron et Bernberg D. N. haered. in Hoehen Osterwitz item et supremus per Carinth. Scutiger augustissimor. Caesar. Ferdin I. Maximil. II Rudolfi II a consil. Caroli archiducis Stir. Carint. Carniol. ab arcanis et cubiculis. Ejusdemque suprem. aulae Magister, praeses Carinthiae et Pisini comitat. praefect. sua suorum maximeque reipubl. commoda meditans arcem hanc suis sumptibus instauravit, muris einxit, propugnaculis munivit, armamentario instruxit, reditibus auxit. Idem filiis posterisque suis omnib. insuper mandat, edicitque arcem hanc ne de suae nomine familiae unquam excidant, eam unque cuiquam ne vendunto, ne donanto, ne permutanto ne dotis aliove nomine obliganto, pro pignore ne tradunto ne dividundi quidem neque elocandi aut ullo denique modo alienandi potestas esto, eosdemque etiam monitos et rogatos vult, christianam religionem pie et caste colant, virtutem amplectantur, sobrietatem maxime. Tum illud animo perceptum fixumque teneant, concordiam pietate stabilitam unam esse inexpugnabilem, itaque sui memores bene beateque vivant valeantque. An. a Chr. n. MDLXXVI Cal. Januarii.

Der christliche Glauben, den Georg seinen Nachkommen treu zu wahren so angelegentlich empfiehlt, war übrigens die neue Lehre, zu welcher er, so wie ein grosser Theil seiner Vorfahren und Nachkommen sich bekannte.

Wir ersehen ferners aus der Inschrift, dass Georg das Schloss nur ausgebessert, vielleicht etwas erweitert und verschönert habe, was sich unter dem Ausdrucke, „*instauravit*" ganz wohl verstehen lässt, während bei einem eigentlichen Neubau ganz gewiss ein bezeichnenderer Ausdruck gewählt worden wäre. Neu gebaut hat er nur die „*Propugnacula*", d. h. die Thorthürme, Wachhäuser und die dazu gehörigen Ringmauern.

Eine kleinere Steintafel an derselben Seite enthält eine fromme Anrufung und die Jahreszahl 1579.

Beginnen wir, da die ebenerdige Wohnung, Küche und Vorrathskammer des Burgwärters nichts Merkwürdiges enthält, die Besichtigung der Gemächer des ersten Stockwerkes, so finden wir vorerst in dem vorspringenden Gebäude ein grosses Gemach mit einem Erker auf Tragsteinen, und links neben demselben eine zierliche offene Steingallerie, von welcher sich, so wie von den meisten Fenstern des Schlosses eine eben so weite, als entzückende Aussicht eröffnet. In der linken Langseite des Hauptgebäudes ist das erste Gemach der Saal, der dadurch an Grösse gewinnt, dass er sich ohne Scheidewand an das Innere des halbrunden Eckthurmes anschliesst; dann folgen sechs kleinere Gemächer, und es schliesst dieser Tract wieder mit einem grösseren, ohne Scheidewand mit dem zweiten Eckthurme vereinten Gemache.

Alles ist gegenwärtig ziemlich verödet und beinahe leer. Interessant und sonst von mir nirgends bemerkt ist ein im Fussboden des Saales eingeschnittener kleiner Canal zur Leitung des Dachrinnenwassers in die Cisterne. Auch steht hier eine grosse Bettsponde, auf deren Decke innen das Jesuskindlein mit der Weltkugel von Engeln umgeben gemalt ist, mit der Umschrift: „Hilff uns Herr Gott aus aller Not durch dein heillig fünff Wunden rot, beschirme Herr die Christenheit, dein Hilff allzeit sey uns bereit!" In einem andern Gemache ist im Fussboden eine Thür angebracht, die über die sogenannte heimliche Stiege in ein unterirdisches, grosses, in den Felsen gehauenes Gemach führt [1]).

[1]) Die nähere Untersuchung der ausgedehnten unterirdischen Räume des Schlosses dürfte in mancher Beziehung interessant sein, wenngleich die scheuerliche eiserne Jungfrau und ähnliche, die unglücklichen Opfer in Cotelets und Ragout verwendelnde Apparate (von Hormayr's Taschenbuch für vaterländische Geschichte, Jahrgang 1832, p.78) auch bei einer

Über dieser Thüre soll stets der noch vorhandene Schrank gestanden sein, der, von höchst einfacher Arbeit, jetzt in seinem Inneren eine an Alter und Kunstwerth unbedeutende weibliche Heiligenstatuette aus Holz birgt. Übrigens sieht man überall in den Zimmern Reste des alten Wandgetäfels, zum Theil sehr hübsch eingelegte Thüren, an einigen Stellen Schuss-Spalten im Fussboden, einen grossen sehr einfachen Ofen, sehr häufige Anstalten für unnennbare Bequemlichkeiten, auf welche in den alten Schlössern immer viel gehalten wurde, u. s. w. Im zweiten Eckthurme ist der Fussboden durchbrochen und es bestand hier früher nach verbürgten Sagen ein Aufzug. Über seine Bestimmung streiten nun diese Sagen; die eine lässt ihn zur Aufziehung der Verbrecher zum Verhöre, die andere zum schnellen Heraufbringen von Speisen bestimmt gewesen sein. Da jedenfalls das Gemach in die Reihe der Prunk- und Wohnzimmer gehört, so mag mittelst dieses Aufzuges statt des bärtigen abgemagerten Schauerbildes eines halbverhungerten Verbrechers wohl eher ein lachender gebratener Schweinskopf oder überhaupt eine derlei erfreulichere Erscheinung zum Vorschein gekommen sein.

Nahe an diesem Thurmgemach ist das Nonnenzimmer, ein gewölbter Raum mit Resten ziemlich neuer Fresken und eines verwischten lateinischen Morgengebetes. Hier sollen einst die wegen Türkengefahr geflohenen Nonnen des nahen Klosters St. Georgen am Längsee gewohnt haben. Dies müsste 1473, 1475 oder 1492 der Fall gewesen sein, wo wirklich türkische Horden Kärnthen's Grenze überschritten; es ist aber möglich, dass der ritterliche Sinn der Besitzer von Osterwitz auch später den Nonnen von St. Georg dieses Asyl jedes Mal gewährt habe, so oft besorgliche Gerüchte über das Nahen des Erbfeindes sich verbreiteten. Einen sonderbaren Contrast bildet jedenfalls die Erinnerung an katholische Nonnen und jene an den streng protestantischen Sinn so vieler Khevenhiller.

In diesem Tracte soll auch einst die Bibliothek (wohl nur von bescheidenem Umfange) gestanden haben; dass eine solche vorhanden war, ist kaum zu bezweifeln, da die Pastoren einen derlei Apparat liebten und zur Zeit der Gegenreformation manche bedrohte Bibel die Rettung vor Confiscation und Verbrennung den Burgweg herauf gefunden haben mag.

Das interessanteste Gemach des hinteren Quertractes ist die Rüstkammer. Es sei vergönnt, über die hier aufgespeicherten Reliquien der Margaretha Maultasch zu schweigen; welche zum Theile, wie die als ihre Streitaxt vorgewiesene, ganz gemeine und ziemlich moderne Holzhacke, den Stempel der Unwahrheit an sich tragen. Man kann sie übrigens vollständig in Karl Wilhelm Mayer's Statistik und Topographie von Kärnthen, Klagenfurt 1796, aufgezählt finden.

genaueren Forschung, als mir zu Gebote stand, gewiss nicht vorgefunden werden.

Seit die Franzosen im Jahre 1809 die auf dem Schlosse bewahrten Geschütze [1]) und alle Angriffswaffen (Stich-, Hieb- und Feuerwaffen) mit Ausnahme einiger Armbrüste abführten, ist hier als Hauptgegenstand nur eine ziemliche Anzahl von Rüstungen geblieben, unter welchen zwar meistens nur einfache Knappenrüstungen und nichts über das XVI. Jahrhundert zurückgehendes, aber doch einige merkwürdigere Exemplare sich vorfinden.

Das auffallendste und seltenste Stück ist eine ungemein einfache Rüstung des XVI. Jahrhunderts, grau mit blanken Streifen, nur aus Helm, Ringkragen, Brust- und Rückenstück und Schurz bestehend, einst einem riesigen Krieger angehörig. Der Helm hat einen hohen Kamm, durchlöcherte Ohren und Backenflügel, breiten Vorder- und festen Nackenschirm und ist von innen 11 Zoll, der Ringkragen über 7 Zoll weit, die ganze Rüstung hat über den Bauch 4 Fuss im Umfange. Unter den übrigen Rüstungen finden wir zwei sogenannte Kreuzritter, deren Bruststücke geätzt sind, und neben dem Bilde eines vor dem gekreuzigten Heilande knienden Ritters das Khevenhiller'sche Wappen zeigen. Ähnliche auf geätzten Bruststücken des XVI. Jahrhunderts vorkommende Darstellungen verführen noch immer das unkundige Publicum, hierin eine Beziehung auf die Kreuzzüge zu sehen.

Interessant ist ein einfacher schwarzer Brustharnisch, auf welchem rechts mit Blatt-Gold und Silber ein Rad und Schwert aufgetragen ist. Diese Verzierung oder Bezeichnung, ersichtlich gleichzeitig mit dem Alter des Harnisches, also aus dem XVI. Jahrhunderte, scheint darauf hinzudeuten, dass der Besitzer der Rüstung eine militär-strafgerichtliche Würde bekleidete.

Einige einfache Knappenrüstungen sind auf der Brust mit der Khevenhiller'schen Wappeneichel bezeichnet.

Ein hübsches Stück ist eine geätzte Rundtartsche mit geschmackvollen Verzierungen um das Khevenhiller'sche Wappen, sehr gut erhalten. Kinderrüstungen sind mehrere vorhanden, ein feines Panzerhemd hängt über dem Maultasch-Standbilde, eine Pulverflasche mit Kugelbehältniss hat eine höchst seltene Form; eine mit Elfenbein eingelegte Armbrust, einige Sättel, darunter ein türkischer, Bogen und Pfeilköcher, gleichfalls türkisch, sind die noch weiters bemerkenswerthen Waffenstücke. Mehrere metallene Handspritzen werden, als für siedendes Öl bei Stürmen bestimmt, gezeigt. Es ist bekannt, dass Überschüttung mit siedenden Flüssigkeiten (Wasser, Öl, geschmolzenem Peche) [2]) als ein

[1]) Von dem Maximilianischen Zeughause war schon zu Georg Khevenhiller's Zeit nichts mehr und überhaupt damals keine wie immer bedeutende Rüstkammer vorhanden, da er sonst in der grossen Inschrift nicht den Ausdruck gebraucht haben würde „*armamentario instruxit*, sondern „*armamentarium auxit*" oder ähnliches.

[2]) Dass im Mittelalter als Angriffsmittel bei Belagerungen mittelst Blyden geworfene Äser, menschliche Leichen, ja selbst, wie bei den Hussiten vor Karlstein, Fässer voll Menschenkoth geworfen wurden, ist bekannt, weniger aber, dass auch Urin als Vertheidigungsmittel verwendet

wirksames Vertheidigungsmittel bei Stürmen von frühester bis in ziemlich neue Zeit galt. Es mögen auch bisweilen Spritzen dabei verwendet worden sein, obwohl es weit näher lag, hierzu Kellen, Schöpflöffel u. s. w. zu gebrauchen, als eine metallene Spritze, die, einmal gefüllt, viel zu heiss zum Halten geworden wäre. Überdies finden wir die in allen grösseren Rüstkammern und in Zeughäusern vorhandenen Spritzen schon in den ältesten Inventarien ausdrücklich als Handfeuerspritzen bezeichnet.

Ein Metall-Basrelief von mittelmässiger Arbeit, das Jesuskind mit der Weltkugel, umgeben von vier Engeln, dann Maria und Johannes darstellend, mit der Jahreszahl 1576, dürfte sich früher in der Schlosscapelle oder in der Kirche befunden haben. Drei Widderköpfe und ein Löwenkopf von Bronze und von guter Arbeit mahnen daran, dass die Thore einst reich mit solchen Beschlägen verziert waren. Die Thorflügel mögen in lebendigen Farben mit Wappen, Landsknechten u. s. w. bemalt und mit solchen Metallbeschlägen geschmückt, sehr zum Aufputz der Thorthürme gedient haben. Auch eine metallene Zugbrückenrolle, die einzige von so vielen Exemplaren, wird hier aufbewahrt.

In einem anderen Gemache dieses Stockwerkes finden wir ein buntes Gemenge von sehr heterogenen Gegenständen. So z. B. einen Kanonenwischer, das einzig übrig gebliebene Artilleriegeräth, dann ein sehr altes und interessantes Sprachrohr von Eisen. Es ist kurz, konisch geformt, roh aus einer starken Eisenschiene zusammengebogen und so schwer, dass man versucht wird, es für eines jener primitiven Feuergeschütze zu halten, die wir jetzt nur mehr aus Abbildungen kennen. Zur Zeit der französischen Plünderung sollen noch mehrere und weniger plumpe Sprachrohre vorhanden gewesen sein. Da vom Hochschlosse aus die einzelnen Thor- und Wachhäuser weniger der Entfernung als der Krümmung des Weges wegen mit dem Sprachrohre nicht zu erreichen waren, so ist es wahrscheinlich, dass wenigstens in den grösseren Thorthürmen auch Exemplare dieses Werkzeuges aufbewahrt waren und in dieser Weise eine Art schalltelegraphischer Verbindung erhalten werden konnte. — Übrigens waren überhaupt Sprachrohre in weitläufigen, besonders in mit Vorwerken versehenen Schlössern bei unseren Vorfahren sehr beliebt, und theils den Wächtern und Aufsehern zugewiesen, theils von den Schlossherren selbst gebraucht. So hat zu Hohenwang in Obersteiermark, einem zu Anfang dieses Jahrhunderts noch recht gut erhaltenen, mit mehreren Thoren und Gräben versehenen grossen und ausgedehnten Schlosse (jetzt elend zerstört) in letzter Zeit vor seinem Ruine die Besitzerin, eine Gräfin Schärfenberg, nicht nur aus dem Hochschlosse regelmässig mit dem Meierhofe durch das Sprachrohr verkehrt, sondern mit demselben auch zeitweilig faule oder verliebte Knechte und Mägde auf den Feldern unsanft haranguirt.

Ein wahrhaftes Unicum ist ein hier befindliches leider schon etwas schadhaftes Modell eines Thorthurmes aus Holz. Es ist viereckig, von einfacher Bauart mit beweglichen Pechnasen von Holz und Eisen, das vordere Thor hat ein Fallgitter und Thorflügel. Die Zugbrücke hat inwendig ein Gegengewicht, in einer Lade bestehend, welche schwere Steine aufzunehmen bestimmt war. Zwei eiserne Federn an der Seite dienen, um die aufgezogene Brücke in ihrer Lage zu erhalten. Das hintere Thor ist durch eine Orgel vertheidigt. Dieser seltener übliche und daher wenig bekannte Thorverschluss ist im Systeme dem Fallgitter ähnlich. Während aber dieses aus festverbundenen senk- und wagrechten Balken besteht und zu beiden Seiten in einer Nuth läuft, wird die Orgel von einer Reihe senkrecht an einer Winde mittelst Stricken oder Ketten hängender, nicht mit einander verbundener Balken gebildet. Der Zweck dieser Construction ist folgender: Gelang es dem Feinde bei einem Überfall in eine der Nuthen des Fallgitters einen Balken zu stellen, oder auch nur unter dem Thor ein starkes Fass oder ein ähnliches Hinderniss anzubringen, so war das Gitter aufgehalten und man konnte unter demselben durchgehen oder durchkriechen. Bei der Orgel fiel das Aufhalten durch ein Hinderniss in der Nuth weg, weil sie in keiner solchen lief, und wurde ein Gegenstand untergestellt, so hielt er nur einen oder einige Balken auf, während die übrigen doch bis auf den Horizont herabstürzen. Übrigens bewährten sich diese Vortheile nicht als genügend, um den Orgeln allgemeinen Eingang zu verschaffen.

Unter den in diesem Gemache befindlichen Gemälden ist das bedeutenste eine Doppeltafel vom Jahre 1548 mit den Bildnissen Bernhard Khevenhiller's und seiner Gemahlin Wandula, auf der Rückseite der Holztafeln ihre Wappen; eine gute Arbeit, welche die Restauration verdient.

Mehrere andere zum Theil gute Porträts aus dem XVI. und XVII. Jahrhunderte, darunter jenes Wolf Hannibal's Grafen von Raitenau, des letzten seines Stammes, befinden sich zum Theile im kläglichsten Zustande. Von der Margaretha Maultasch ist eine Abbildung mit einer endlosen chronographischen schwülstigen Inschrift des XVII. oder XVIII. Jahrhunderts vorhanden; wichtig ist noch die Abbildung des monströsen Thieres, welches dem Thiergarten den Namen gab. Alle diese Bilder und gewiss noch viele andere waren früher nicht in diesem Gemache, sondern im Saale untergebracht, oder in den Wohnzimmern vertheilt. So sagt auch Mayer in seiner Topographie, dass die Familienbilder und jenes der Maultasche: „im Saale" waren.

Im anliegenden Thurmgemach sieht man in den Fenstern die eingemauerten hölzernen Knebel, um die Haken den Doppelhaken aufzulegen und so den Stoss dieser grösseren Feuergewehre aufzufangen.

wurde. (Siehe Geschichten und Thaten Wilwolts von Schaumburg, herausgegeben von v. Keller, Stuttgart 1858.)

Ausser der älteren Burgcapelle hat Osterwitz auch eine und zwar verhältnissmässig ziemlich grosse Kirche (*C*). Sie steht in der Richtung von Osten nach Westen, bedeutend niederer als das Hochschloss und von diesem ganz getrennt auf einem oben abgeplatteten, steilen Vorsprunge des Schlossberges zwischen dem neunten und vierzehnten Thore. Nur auf der nördlichen Seite frei an den steilen Abhang gebaut und hier durch diesen geschützt, ist sie auf den übrigen Seiten durch die Ringmauer gesichert, welche das Plateau umgibt und an deren ausspringenden Winkeln drei hinten offene, kleine, bastionförmige Wachthäuser auf Tragsteinen über dem Abgrunde hängen. Zum Hochschlosse führt vom Kirchenplatze ein Pfad gegen das dreizehnte Thor zu; für die Besucher aus der Umgegend scheint der Zugang hauptsächlich vom Narrensteige aus bestimmt gewesen zu sein, und dieser Zugang war bei der Einmündung auf den Kirchenplatz durch ein Wachhaus und eine über eine Schlucht führende Zugbrücke gedeckt. Die Wahl der Zugänge und die von der allgemeinen Enceinte des Schlosses ganz gesonderte Umschliessung des Kirchenplatzes beweisen, dass wenn auch eine grössere Kirche für die Bewohner des Schlosses erwünscht und ihre Nähe und Sicherheit ein Bedürfniss war, man sie doch nicht im Umkreise der innern Befestigung, ja nicht einmal unmittelbar, sondern auf dem Umwege durch das dreizehnte und vierzehnte Thor oder das Narrensteigpförtchen im Zwinger mit dem Hochschlosse verbunden wissen wollte. Der Grund dieser Sonderung dürfte in dem Wunsche gelegen sein, den Glaubensgenossen in der Umgegend den Besuch der Kirche nicht zu versagen, anderseits aber den Gefahren, welche eine Anhäufung von Menschen inner dem Umkreise der Befestigung dem Schlosse bringen könnte, vorzubeugen.

Das Kirchengebäude selbst ist ein längliches Viereck von verhältnissmässig bedeutender Höhe mit einer schmäleren dreiseitig abgeschlossenen, um eine Stufe erhöhten Altarvorlage, das Schiff durch zwei massive viereckige Wandpfeiler in zwei ungleiche Räume getheilt, und mit einfachen Kreuzgewölben ohne Rippen überdeckt. Die Pfeiler sind an den Kanten abgeschrägt und haben einfache Plattengesimse, auf denen der mittlere Gurtbogen ruht. In der zweiten grösseren Abtheilung des Schiffes ruhen die Gräten des Kreuzgewölbes auf Köpfen, welche Consolen bilden, und unter deren ersten man das Wort: „Matthäus“, unter dem zweiten: „Johannes“ liest, während die Schrift beim dritten unleserlich, der vierte aber durch eine Grabtafel versteckt ist.

An der Aussenseite der Kirche, deren Fläche keine Strebepfeiler unterbrechen, sind Verzierungen von zweifärbigem Mörtel, und namentlich das Gesimse zeigt diese Verzierung mit Laubwerk und dazwischen liegende weibliche Gestalten. Der dem Hochaltare gegenüber liegende Haupteingang hat eine viereckige Thüröffnung, ebenso der Seiteneingang auf der linken Langseite. Die vier Fenster an den Langseiten sind halbrund überwölbt, ein fünftes über dem Altare und das sechste ober der Hauptthüre sind rund. Der ziemlich starke viereckige Thurm, als Dachreiter aufgesetzt, ist auf jeder Seite gegiebelt und trägt ein achteckiges schlankes Spitzdach, welches ein metallener Engel mit einem Kreuze als Thurmspitze krönt.

Neben dem Haupteingange aussen, rechts, ist in ziemlich schlechter Bildhauerarbeit ein stehender bärtiger Mann mit Buch und Schwert, anliegendem Gewande und nackten Füssen angebracht, der auf dem Buche ein grosses bis an die Knie reichendes Blatt hat, als Gegenstück links eine weibliche Figur, ebenfalls mit anliegendem Gewande, ein Amulet auf der Brust und wie die andere Figur ein Buch haltend und das Blatt vor dem Bauche. Unter dem Manne befindet sich ein Greif, unter dem Weibe ein Löwe mit doppeltem Schweife. In dem dreieckigem Raume ober der Thür ist Christus mit den zwölf Aposteln zwischen zwei Greifen und von gleicher Arbeit mit der Jahreszahl 1586. Neben der Seitenthür stehen zwei Löwen.

Der Hauptaltar scheint dem XVII. Jahrhunderte anzugehören und bietet wenig Interesse. Der Seitenaltar rechts ist vom Altartische an ganz von vergoldeter Bronze, an der Basis über vier Schuh breit und acht Schuh hoch, hat als Altartafel die Auferstehung in Basrelief und zur Seite mehrere Heiligenstatuetten, alles aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts und ohne besonderen Kunstwerthe.

Neben diesem Altar finden wir den Grabstein Franz Khevenhiller's, Erzherzog Maximilian's Rathes und Kämmerers, der 1607 starb und als Protestant von dem Begräbnisse in Villach neben so vielen seiner Vorfahren durch den Patriarchen von Aquileja ausgeschlossen, sammt seinem gleichnamigen Sohne hier die Ruhestätte fand.

Sehr interesant ist an der hinteren Schlusswand der Kirche rechts die grosse Grabtafel der Freiin Amalie von Thannhausen mit hübschen Gemälden von 1607, die sehr viele Familienglieder der Khevenhiller und verwandter Geschlechter in gleichzeitiger Tracht zeigen.

Noch liegen in der Kirche eben nicht am geeigneten Platze zwei lange eiserne Falconets ohne Laffetten (nicht vom Maximilianischen Zeughause herrührend, aber kaum viel neuer); beide sind ungefähr sieben Schuh lang und von zweipfündigem Kaliber, vom Stossboden bis zu den Schildzapfen achteckig, dann rund und an der etwas aufgeworfenen Mündung wieder achteckig, übrigens mit eingeschnittenem Absehen, und mit einem Korne (Mücke) an der Mündung. Ob sie von den Franzosen, da sie genug metallene, grössere und reicher verzierte Geschütze fanden, als werthlos zurückgelassen oder damals versteckt oder später erst hieher gebracht wurden, konnte ich nicht erfahren.

Die Grösse der Kirche zeigt, dass sie nicht nur für die Bewohner der Burg, sondern auch auf Zuspruch aus der Nachbarschaft berechnet war, wo zwar mehrere Pfarrkirchen bestanden, in denen aber, wenigstens in der Zeit der Gegen-

reformation, die neue Lehre nicht gepredigt wurde. So mochte diese Kirche, wie so manche Schlosscapelle in jener Zeit, der Sammelpunkt der in der Gegend zerstreuten Protestanten gewesen sein.

Werfen wir schliesslich einen Blick auf die vorzüglichsten Baustoffe, welche bei Georg von Khevenhiller's grosser Restauration in Anwendung kommen, so finden wir Ziegel nur vereinzelt, etwas häufiger Hausteine (Quadern), am häufigsten Bruchsteine. Die Schartensohlen und die Kronen der Zinnen sind überall des besseru Widerstandes gegen die Feuchtigkeit wegen mit Steinplatten belegt. Cordons, Fenster- und Thürgewänder, die Umfassung der Schuss-Spalten, die Tragsteine u. s. w. sind aus verschiedenartigen, immer aber harten und feinkörnigen Steinen massiv und fleissig gehauen. Verwitterndes Gestein kommt nirgends vor. Der Mörtel ist durchaus vortrefflich. Als Dachungsmateriale erscheinen im Hochschlosse Ziegel, an der Kirche und einigen Wachhäusern Schindeln, sehr vereinzelt endlich Schiefer. Die Keller sind beinahe durchaus in Felsen gehauen, der auch im Schlosshofe und sonst an mehreren Stellen, wo er bindernd vortrat, abgemeisselt erscheint. Die zahlreichen Schrifttafeln sind weisse Marmorplatten, eben so die Statuen und Büsten von weissem Marmor. Gelbes Metall wurde eben so wenig zu Verzierungen als Eisen zu Beschlägen, Schlössern, Riegeln u. s. w. gespart.

II.

Über Bauart, Vertheidigung und Angriff der festen Schlösser zur Zeit der Khevenhiller'schen Restauration von Osterwitz.

Zur Zeit als Georg Khevenhiller seine und des Landes „Hauptfestung“ [1]), das stolze Osterwitz mit ungeheurem Aufwande neu befestigte, war das alle Hauptformen der älteren Fortification im Grund- und Aufrisse umwerfende System der Bastionen statt der Thürme, der starken zwischen Mauern eingefassten Erdwälle statt der einfachen Mauern, der glatten nur von einzelnen Scharten durchschnittenen Brustwehren statt der Zinnenmauern bereits wohlbekannt und häufig ausgeführt.

Aber noch immer bestand die Vorliebe für die Hilfe der Natur durch hohe und steile Punkte, und während die Befestigung der Städte noch hartnäckig am Alten hängend lieber ihre alten Zinnen, Mauern, Thürme und Zwinger mit einem Kranze von Bastionen und Courtinen umgab, statt sie einfach mit diesen zu vertauschen, während nur eigentliche neue Festungen das neue System ganz und allein annahmen, behielt man bei den Schlössern besonders im Gebirge meist die alte Befestigungsweise bei und führte selbst neue Werke in dieser Weise auf.

[1]) So wird sie von Valvasor und anderen gleichzeitigen Schriften genannt.

Fest ausgesprochen, aber auch zum grössten Theile gerechtfertigt durch die natürliche Lage ist die Vorliebe für die alte Art in der Befestigung von Osterwitz. Der Felskegel, auf dem es thront, ist so hoch, in unmittelbarer Nähe so wenig von Anhöben beirrt, dass eine kräftige Beschiessung höchstens nur gegen die untersten Thorthürme denkbar war. Der Felsen ist an den meisten Orten so steil, dass er mit geringer Mühe gegen Sturm zu vertheidigen, dass selbst einem Überfalle grosse Schwierigkeit in den Weg gelegt war. Gegen letzteren schützte überdies die Menge von Thorthürmen und Wachhäusern, und die Wachsamkeit der Besatzung selbst, wahrscheinlich auch von Hunden unterstützt. Und wäre ein Überfall theilweise gelungen, so waren die einzelnen Thorthürme grösstentheils auch zur Rückvertheidigung, also als eigentliche Aussenwerke eingerichtet, boten die einzelnen flachen und mit mehreren Wachhäusern besetzten Waffenplätze Rückhalt genug, um durch Ausfälle aus ihnen und dem Hochschloss den Feind aus seiner auf ein gewonnenes Object und die schmale Strasse beschränkten Stellung wieder zu vertreiben. Die an der Thalseite des Weges hinlaufende, mit Scharten und dazwischen zur Verstärkung des Feuers noch mit Schuss-Spalten versehene Mauer genügte als Verbindung der Thorthürme unter diesen Umständen vollkommen.

Sorgfältig folgte die Befestigung den von der Natur gebotenen Vortheilen, sorgfältig half sie nach, wo diese nicht genügten; daher die Wendung des Weges immer an den schroffsten Abhängen, daher die Nähe der Thorhäuser oder ihre Entfernung, je nachdem sie einen kürzeren oder weiteren Überblick der nächsten Strassenstrecke hatten, daher die Benützung aller Plateaus zu Waffenplätzen, daher die Menge der kleineren Wachhäuser an allen weit ausschauenden Punkten, daher die Aufführung hoher Mauern oder selbst künstliche Escarpirung des Felsens, wo dieser nicht steil genug war, daher endlich die Anlegung, Verdoppelung, ja Verdreifachung der Mauern dort, wo sanfterer Abhang des Terrains den Sturm oder Überfall zu begünstigen schien. Die Thorthürme, theilweise durch Graben, Zugbrücken, Fallgitter, Machicoulis, Pechnasen und Gusserker verstärkt, meistens sich selbst wechselweise vertheidigend, mussten dem Feinde auch bei entschiedener Übermacht durch die Nothwendigkeit, einen nach dem andern zu nehmen, die Annäherung an das Hochschloss unendlich erschweren. Dort angelangt fand er noch doppelte und dreifache Zwingmauern, endlich die Mauer des Hochschlosses und eine Besatzung, bei der das Capituliren ohne äusserste Noth nicht so leicht ging, wie im ersten Decennium unsers Jahrhunderts in Preussen. Und die äusserste Noth lag noch ziemlich ferne, so lange Brunnen und Cisternen und Proviant vorhielt, die Handmühle arbeitete und keine Seuche einriss. Den innersten starken Mauern mochte man so leicht nichts anhaben, da die steilen Wege und die Enge derselben das Aufbringen schwerer

Geschütze sehr verhinderte, und da das vervielfältigte Feuer aus Doppelhaken und Handbüchsen von den Fenstern, Zinnen und Schuss-Spalten, daher immer gedeckt, dem Angreifer sehr beschwerlich fiel. Auch die mörderische damalige Vertheidigung mit siedendem Wasser, Pech, ungelöschtem Kalk, Steinen und Feuerwerkskörpern aus Machicoulis, Pechnasen, Gusserkern und den Schuss-Spalten mit sehr gesenkten Sohlen trat dem Angriffe hemmend entgegen. Ein Vertheidigungsmittel muss hier besonders erwähnt werden, welches den Osterwitzern bei der örtlichen Lage sehr zu gute gekommen wäre. Nachdem die bei dem ältesten schweren Geschütze üblichen Steinkugeln ausser Gebrauch gekommen waren und man sie mit eisernen (theilweise bei kleinen Geschützkalibern anfangs mit bleiernen) vertauscht hatte, verwendete man jene schweren Kugeln häufig bei Stürmen, um sie unter den Feind zu rollen, was sogar noch im Jahre 1809 bei der Belagerung des Schlossberges in Graz durch die Franzosen vorkam. Die steilen Abhänge des Osterwitzer Schlossberges hätten den Gebrauch dieser Kugeln gewiss sehr begünstigt.

Betrachten wir den Dienst einer Besatzung in einem solchen Schlosse näher, so finden wir, dass er kein leichter war. Vorerst glaube man nicht, dass die Besatzungen der Schlösser verhältnissmässig stark waren. Bevor nicht unmittelbar Feindesnähe auf die Nägel brannte, waren sie gewöhnlich schwach, und die Geschichte bietet uns zahlreiche Beispiele von gefallenen Punkten jener Zeit, die nur darum fielen, weil die Garnison nicht rechtzeitig verstärkt werden konnte. Oft bestand die ganze Bevölkerung des Schlosses besonders in Friedenszeiten aus dem Besitzer und seiner Familie, den Dienern, Wirthschaftsleuten und einem oder einigen Wächtern. Jagd- und Wachhunde, Pferde und nach Massgabe des Raumes auch andere Hausthiere bildeten eine nützliche, aber unkriegerische Vermehrung der Bewohner. Esel fehlten, besonders auf höheren Schlössern, wie z. B. Osterwitz, Rieggersburg, Ströchau u. s. w. nie zum bequemen Transporte, und auf manchem dieser Schlösser bestand ein gesonderter Pfad für sie und nach ihnen benannt. — Für solche schwache Besatzungen war auch die Menge der Sperrmittel, wenn gleich zur Sicherheit beitragend, sehr unbequem, und zwar um so mehr, da bis in die neueren Zeiten dieser Unbequemlichkeit zum Trotz stets alle Thore gesperrt, alle Zugbrücken aufgezogen waren. So lesen wir von Hohentwiel in Würtemberg, einem Schlosse, das durch seine Lage Ähnlichkeit mit Osterwitz hat, in einer Chronik des XVII. Jahrhunderts, dass „ohngeachtet des tieffen Friedenszustands wegen idwedem Zeddel, so ins Schloss zutragen gewesen, drei Brucken aufzulassen und vier Thör und ein Thörl aufzuspörren seynd, so dann der Bott mit Wartten nahend so viell zuegebracht, alss mit Steigen und insonders bei groben Wetter und Faulheit der Wachter übel ausgestandten".

Noch zu Mayer's Zeiten um 1790 wurde in Osterwitz wegen jeden Besuchers „an der ersten Mauer geläutet und dann die Zugbrücke niedergelassen" [1]).

Die Artillerie dürfte in Osterwitz mehr als aufbewahrt, denn als bewahrend eine Rolle gespielt haben. In den Thorthürmen findet man keinen oder wenig Raum zur Unterbringung von anderen als den kleinsten Exemplaren des Geschützes (Falkonets, Scharfentündeln, Bockstücken), welche genügten, um den Raum bis zu dem nächsten Werke, oder so weit der Weg zu übersehen war, zu bestreichen. Es hätten überhaupt nur die untersten Werke mit einigem Erfolge die nächsten Umgebungen bestreichen können, während von den höheren das Geschütz nur mehr wenig wirksame Steckschüsse geben konnte. Wir sehen daher auch im ganzen Schlosse und in seinen Aussenwerken verhältnissmässig nur wenige auf grössere Kaliber berechnete Scharten oder Schuss-Spalten, abgesehen davon dass Geschütze von diesen Kalibern auf den engen Wegen und unebenem Terrain immer nur mit Schwierigkeit bewegt werden konnten. Die dort befindlichen schwereren Geschütze mochten auf den Waffenplätzen aufgepflanzt und dazu bestimmt gewesen sein, weit hörbare Allarmschüsse zu geben, oder streifenden Horden jenen heilsamen Schrecken einzujagen, den ihr Donner und ihre, wenngleich wirkungslos, doch weit einschlagenden Kugeln besonders auf türkische Senger und Brenner auszuüben nicht verfehlten.

Es darf die Bemerkung nicht übergangen werden, dass das Geschütz in Osterwitz, wenngleich schwer transportirt, doch wo nur immer Raum zu seiner Aufstellung und zum Rücklaufe nach dem Schusse gegeben war, daher besonders auf den Waffenplätzen, ohne eigentliche Batterien leicht aufgestellt werden konnte. Die langen Rohre des älteren Geschützes reichten bei den dünnen Steinmauern aus den Scharten ins Freie hinaus, und es war daher nicht zu besorgen, dass sie beim Abfeuern die Wände derselben wie kurze Geschützröhre, beschädigten. Aber sogar kürzere Geschütze konnte man verwenden, da die Steinmauern keine oder nur sehr geringe innere Böschungen hatten und man daher die Laffetten ganz an den Mauerfuss heranrücken konnte.

Wenn die Menge von Wachhäusern auffällt, die über den Waffenplätzen, Zwingern u. s. w. verstreut sind, so darf man nicht vergessen, dass bei dem so sehr mit Schluchten, Gebüschen und Erhöhungen durchschnittenen Terrain des Schlossberges, welches zwar überall weite Aussichten, dagegen aber in der nächsten Umgebung desto beschränktere gewährte, eine grosse Zahl von Spähpunkten unerlässlich für den Sicherheitsdienst war. Überdies mussten auf diesen oft sturmumwehten rauhen Höhen gedeckte Räume sehr wünschenswerth erscheinen, und endlich darf man den Gebrauch des Luntenschlosses nicht vergessen, welches bei

---

[1]) Wo dies übrigens der Fall war, vermag ich nicht zu bestimmen, da das erste Thorhaus keine Zugbrücke hatte.

jedem Regen oder Schnee das Untertreten der Wache sehr nothwendig machte, besonders da das Wiederanzünden ausgelöschter Lunten nicht immer leicht war. Ein italienisches Manuscript vom Jahre 1611 über Fortification, Angriff und Vertheidigung sagt ausdrücklich „dass dieses Wiederanzünden mittelst Stahl, Stein, Zunder und Schwefel dem Soldaten im Freien oft durchaus unmöglich war, und dass daher bei jedem Thore und auf jeder Bastion kleine Herde mit Kohlenfeuer vorhanden sein sollen". — Übrigens war es auf eigentlichen Wachstuben vorgeschrieben, stets zwei Lunten brennend zu erhalten.

Da die Befestigung von Osterwitz möglichst die von der Natur gebotenen Vortheile benützte, so tragen die Grundrisse der Ringmauer und anderer Werke kein bestimmtes Gepräge. Dass die Bastionsform (mit zwei Facen und zwei Flanken) nur selten und gleichsam zufällig vorkommt, wurde bereits erwähnt.

Zum Bedarfe der Besatzung gehörte ausser Wasser, aufgespeicherten Lebensmitteln, Waffen, Munition und Holz bei längeren Belagerungen auch Reproduction der Lebensmittel. Holz namentlich mochten die zahlreichen Herde und Kamine der Thor- und Wachhäuser und die Riesenküchen mit ihren thurmähnlichen Rauchfängen in grossen Massen verspeisen. Dagegen waren die Abhänge des Schlossberges inner den Ringmauern gewiss stark mit Waldbäumen besetzt. Obst gaben die Bäume in den Zwingern, Gemüse die Gärten, selbst Vieh fand seine Weide an den gewürzigen Kräutern der Abhänge, auf dem Wiesengrunde der grossen Waffenplätze. Was die Vorräthe an Waffen betrifft, so wird der Besucher der heutigen mit den Rüstungen allein beinahe überfüllten Rüstkammer leicht begreifen, dass sie nicht die einzige gewesen sein konnte. Wirklich spricht auch Mayer in seiner Beschreibung des Schlosses von der ersten Rüstkammer bei der Kirche [1]), wo die verschiedenen Gattungen Doppelhaken, türkischer Flinten und anderes Feuergewehr aufbewahrt war, dann von einem (im Freien stehenden?) Artilleriepark von zwei kleinen und sechsundzwanzig grossen metallenen Stücken, ferners von der zweiten Rüstkammer, wo alle Gattungen von Partisanen und Lanzen in ihren bestimmten Fächern lagen. Die dritte Rüstkammer bewahrte filzene Sturmhüte (Landsknechthüte?) und Uniformen, die letzte aber (wahrscheinlich die heutige) hellpolirte Rüstungen, die Pickelhaube eines Riesen, Handstäbe (Commandostäbe oder eigentliche Buzogánys?), türkische und hunische (sic) Schilder, Bogen, Pfeile, Köcher und Schwerter. — Wo die zweite und dritte Rüstkammer war, ist aus Mayer weder zu ersehen noch selbst zu vermuthen.

Der Aufbewahrungsort der Munition dürfte theilweise in den unterirdischen Räumen, theilweise in den Zwingern gewesen sein. Der Sage nach soll Osterwitz auch zwei Pulverthürme gehabt haben, welche jedenfalls nahe am Hochschlosse gestanden haben mögen; vielleicht war auch einer der Eckthürme desselben zu diesem Zwecke verwendet.

[1]) Das bezügliche Gebäude scheint ganz verschwunden zu sein.

Die Vorrathskammern für Lebensmittel dürften in den grossen luftigen Kellern gesucht werden, die wohl manches Stückfass guten Weines bargen, aus denen mancher Scheffel Getreide in die Handmühle wanderte.

Was nun einen Angriff [1]) auf Osterwitz betrifft, so muss unterschieden werden, ob er von türkischen Horden oder geschulten Landsknechten ausgeben sollte. Im ersten Falle würden die leichten Reiter das Schloss umschwärmt haben, sie würden mit ihren trefflichen Pferden (vor der Anlage der Khevenhiller'schen Aussenwerke) sogar bis in die Nähe des Hochschlosses vorgedrungen sein, und die Besatzung mit einem wenig schädlichen Hagel von Pfeilen oder mit erfolglosen Aufforderungen begrüsst haben. Die Vertheidiger hätten aus ihrer gedeckten Stellung mit Armbrustbolzen, später mit Doppelhaken oder gar in längeren Pausen mit Donner und Geschoss einer schweren Büchse geantwortet, und die Angreifer wären wahrscheinlich abgezogen. Zu einer eigentlichen Belagerung wäre es wohl schwerlich gekommen, da von dem von türkischen Truppen mitgeführten leichten Geschütze keine Wirkung zu gewärtigen war, wie es sich am deutlichsten bei der Belagerung Wiens im Jahre 1529 herausgestellt hat.

Eine geregelte Truppe des sechzehnten Jahrhunderts hätte den Angriff (bei welchem wir übrigens das Vorhandensein der vierzehn Thore voraussetzen) in anderer Weise begonnen. Auf Überfall durfte kaum gedacht werden. Menschliche und hündische Wachsamkeit war gewiss beim ersten Gerüchte von ausgesprochenen Feindseligkeiten auf das Schärfste gespannt — Truppenbewegungen wurden von den weitausschauenden Warten erspäht, die Zugbrücken waren aufgezogen. Nächtliche Scharwachen begingen alle Wege und Stege. Statt stark geböschter Erdwälle gab es damals nur senkrechte ohne Leitern nicht ersteigliche Mauern; letztere herbeizuschleppen hinderte oder erschwerte sehr der steile mit glattem Grase bewachsene Abhang.

Blockade und Aushungerung war wenig nach damaligem Kriegsgeschmack, übrigens bei Osterwitz mit seinen guten Brunnen und grossen Kellern, Gärten und Weideplätzen übel angebracht, wenn die Besatzung sich anders gehörig vorgesehen hatte.

Es konnte daher kaum ein anderer als gewaltsamer Angriff gewagt werden, und auch dieser nicht etwa durch einen Sturm ohne Vorbereitung, sondern durch eine förmliche Belagerung.

Der unterste Thorthurm hätte durch schweres Geschütz zerstört oder zur Übergabe gezwungen werden müssen. Ich sage durch schweres, denn so gar leicht, wie es oft geglaubt wird, fielen unsere alten Gebäude nicht vor den

[1]) Einige kleine Wiederholungen dürften des Zusammenhanges wegen in dieser Abtheilung unvermeidlich sein.

Geschützkugeln. Das mitleidige Belächeln der älteren Befestigungswerke in ihrer vermeintlichen Widerstandslosigkeit gegen Geschütz hat in praxi bisweilen einem verlegenen Staunen Platz gemacht, wie z. B. bei dem alten Thurme vor Hüningen im Jahre 1814! — Von hier aus würde der Angriff gegen die weiter oben liegenden Befestigungen auf möglich vielen Punkten zugleich mit Versuch von Stürmen, immer aber mit Vorbringung von so schwerem Geschütz als möglich, und unter Schutz von Holzblendungen und Reisigbündeln fortgesetzt worden sein, und es würde sich besonders bei jenen Thoren, welche keine Zugbrücken hatten, vielleicht die Anwendung der Petarden als zweckdienlich gezeigt haben.

Nehmen wir nun an, dass die Belagerer ungeachtet der standhaften Vertheidigung des heftigen Kleingewehrfeuers, des Werfens von Steinen und Feuerwerkskörpern nach und nach die einzelnen Thore erobert, auch der Waffenplätze sich bemeistert, den freien Gebrauch des Fahrweges und Narrensteiges erzwungen und selbst einiges Geschütz bis in die Nähe des Hochschlosses vorgebracht haben. Die Lage der Vertheidiger, die bisher schon manchen Mann eingebüsst haben mussten, war nun bedenklich. Die Zwingermauern waren zu schwach, um den heraufgebrachten und aus der Nähe feuernden Geschützen lange zu widerstehen, ja einmal zerschossen und von den Vertheidigern verlassen, boten sie den Angreifern Schutz, um hinter den Trümmern das Kleingewehrfeuer selbst aufzunehmen und in überlegener Zahl jedes Fenster, jede Schlussspalte zu bedrohen. Auf Ausfälle, die man im Besitze der Thore und der Waffenplätze hatte unternehmen können, war bei der die Sicherheit des Rückzuges gefährdende Enge der Thüren und der schon decimirten Zahl der Besatzung nicht mehr zu denken und daher der Augenblick der Übergabe oder des Versuches des gewaltsamen Durchschlagens scheinbar sehr nahe.

Aber ein Factor der Vertheidigung darf nicht ausser Berechnung gelassen werden, die zähe Tapferkeit jener Zeit. Damals gab es noch keine mathematischen Formeln, die bestimmten, wann man sich ergeben dürfe, z. B. wenn der erste Sturm auf den Hauptwall abgeschlagen ist, später: wenn die Bresche im Hauptwall für zwölf Mann breit genug ist u. s. w. [1]).

Noch hatten die Osterwitzer zwischen sich und dem Feinde die stärkeren Mauern des Hochschlosses, die mit nicht sehr grossem Geschütze nur schwer zu brechen waren. Noch hatten sie Deckung und feuerten daher ruhig, wenngleich der Feind schon ähnliche Vortheile durch die Trümmer des Zwingers genoss. Und endlich konnte Hilfe kommen oder der Feind der Sache müde werden. Dieser begnügte sich indess vielleicht, sich in den Ruinen der Aussenwerke einzunisten, alle Aus- und Zugänge zu bewachen und die furchtbarsten Bundesgenossen, Hunger und Durst, zu Hilfe zu rufen. Aber theils waren die Räume für Vorräthe gross, Brunnen und Cisternen gaben Wasser genug, hauptsächlich trat aber im Falle einer wirklichen Noth der obengenannte Factor der Zähigkeit in seiner vollen Kraft ein. Wenn ein französischer Commandant im Beginne des achtzehnten Jahrhunderts in Worten prahlerischer als in der That sagte: „Es genüge nicht zur Ergebung, die letzte Patrone verfeuert zu haben, sondern es müsse auch der letzte Patrontaschenriemen als Ragout verspeist worden sein, um ehrlicher Weise capituliren zu können“, so sehen wir zwei Jahrhunderte früher, namentlich in den niederländischen Befreiungskriegen, obdachlose Städte, zertrümmerte Werke von wandelnden Gerippen nach namenlosem Hungerleiden vertheidigt, noch ehrenvoll capituliren, und wäre so es vielleicht auch in Osterwitz gegangen.

Ein Angriff durch ein eigentliches Bombardement wäre freilich wirksamer gewesen. Aber an ein solches wurde zu Georg Khevenhiller's Zeit, wo die Kunst des Bombenwerfens noch in der Wiege lag, kaum gedacht, und das Zuschleppen schwerer Mörser an solche Punkte, um das Hochschloss zu zerstören, würde unendliche Anstrengung erfordert haben.

Ob endlich die Franzosen die Trophäen von Osterwitz mit gar so leichter Mühe geholt hätten, wenn es mit ein paar hundert braver Österreicher mit genügender Munition und Proviant wäre besetzt gewesen? — Wir glauben nicht. Seine Sperrmittel waren damals noch in besserem Zustande. Ohne Geschütz und Übermacht an Truppen wäre nichts zu richten gewesen, daher war, wenn man es nicht blos beobachtet liegen lassen wollte, die Detachirung eines starken Corps dagegen nothwendig. Entscheidendes wäre freilich durch eine Besetzung von Osterwitz nicht gewonnen worden, aber unbequem wäre es den Franzosen doch gewesen.

Es sei vergönnt, über die beiden zum Hochschlosse führenden Wege noch einige Worte beizufügen. Es ist kaum zu bezweifeln, dass der Narrensteig der ursprüngliche Pfad auf die Höhe war. Seine geringe Breite, welche dem auf ihm nahenden Angreifer keine Frontentwickelung gestattete, seine Beschwerlichkeit und der Umstand, dass er sehr leicht an einzelnen Stellen abzubrechen war, liessen ihn zur Zeit der Khevenhiller'schen Restauration keine grosse Beachtung mehr gewinnen, daher er auch so wenig befestigt wurde.

Was den Fahrweg anbelangt, so wissen wir, dass Georg Khevenhiller ihn befestigte, wir müssen annehmen, dass er ihn vorher regulirte. Aber wir müssen auch annehmen, dass schon zu Kaiser Max I. Zeiten ein Fahrweg zum Hochschlosse bestand, und zwar ein breiter und verhältnissmässig guter, denn wo wären sonst jene Ungeheuer von Geschützen hinaufgekommen, die der Kaiser hierher brachte. Auf dem Narrensteige gewiss nicht.

[1]) Diese Formeln wurden immer elastischer und scheinen bei einigen Festungscommandanten im Jahre 1806 gar dahin ausgedehnt worden zu sein: wenn der Feind so gefällig ist, die Festung aufzufordern.

Dieser Fahrweg ist vom ersten bis zum achten Thore durch die Kunst nur einseitig, nämlich durch die Verbindungsmauer der Thorhäuser an der Thalseite geschützt, während auf der zweiten Seite der steile Felsen emporsteigt. Später erscheint er aber immer zwischen zwei Mauern oder einem Werke und einer Ringmauer eingeschlossen.

Wenn es auffällt, dass sämmtliche Schutzmauern an der Thalseite des Weges nieder sind, so wird wohl Niemand an Sparsamkeit denken, da man sieht, dass im Ganzen keine Auslage gescheut wurde. Es scheint der Wunsch vorgewaltet zu haben, einzeln ankletternde Feinde, die den Kugeln aus den Schuss-Spalten entgangen waren, auch über dem Kamm der Zinnen mit der blanken Waffe wirksam angreifen zu können. Die verhältnissmässig geringe Dicke dieser und mancher anderen Mauern erklärt sich dadurch, dass man weniger auf Geschützangriff in einer Zeit rechnete, wo dessen nur wenig und leichtes im Felde mitgeführt wurde. Eben so auffallend erscheint in der Nähe des Burgweges sowohl ausserhalb desselben thalabwärts, als gegen die Bergseite die so üppige, zum Theil vom Wiesenwuchs und Strauchwerk bis zum eigentlichen dichten Waldwuchs wechselnde Vegetation, die das unbemerkte Ansammeln und Anschleichen von Feinden und daher die Überfälle sehr begünstigen müsste. Man vergesse aber nicht, dass unsere Vorfahren die fortificatorische Regel, sich den Umblick aus allen Werken frei zu halten, auch recht gut kannten, daher das Gestrüppe und die Bäume in der Nähe des Thorweges ganz gewiss alle von neuerem Datum sind.

Gräben sind zum Schutze des Thorweges nicht verwendet, wie sie überhaupt in Osterwitz sehr selten und auch dann nicht künstlich, sondern als natürliche Schluchten vorkommen. Ihre Stelle vertritt hier gewöhnlich die Steile des Abhanges.

Als Schlussbemerkung dieses Absatzes möge erwähnt werden, dass, wenn Hochosterwitz die Vortheile einer Bergfestung, nämlich weit ausschauende und schwer zugängliche Lage, gesunde Luft und solches Wasser, endlich die Hilfe der natürlichen Befestigung im hohen Grade hat, es dagegen auch an allen Nachtheilen einer solchen leidet: Beschwerliche Zufuhr, grosse Schwierigkeit der Ausfälle, besonders mit Reiterei, Mangel an Raum zur zeitweisen Unterbringung grösserer Truppenmassen. Aber die Alten liebten die Höhen und zogen ihre unregelmässigen Werke den langweiligen Linien der in der Ebene liegenden Festungen vor.

III.

Kaiser Maximilian's I. Zeughaus zu Osterwitz.

Der aufopfernden Güte eines Freundes, des k. k. Rathes, Custos am Münz- und Antikencabinete in Wien, Vorstehers der Ambraser-Sammlung u. s. w., Herrn Joseph Bergmann verdanke ich die nachstehende Mittheilung über Maximilian's I. Zeughaus in Osterwitz, aus welcher wir, abgesehen von dem allgemeinen Interesse eines der grossen Artillerieparke des ritterlichen Kaisers, noch zwei wichtige Corollarien entnehmen.

Vorerst sehen wir, dass Kaiser Maximilian „das Haus Osterwitz zu einem Sitz hat machen lassen", ein Ausdruck, der sich nicht damit abfertigen lässt, es habe der Kaiser das Schloss einem Theile seiner Geschütze als Aufbewahrungsort angewiesen, sondern der vielmehr darauf hinweiset, es sei von diesem Fürsten das bestehende Schloss zu einem solchen Aufbewahrungsorte hergerichtet, daher theilweise umgestaltet worden.

Wenn wir in scheinbarem Widerspruche zu dieser Annahme in Osterwitz weder in Wappen noch Inschriften Beziehungen auf den Kaiser finden, so darf uns dies nicht beirren, da seither die grosse Khevenhiller'sche Restauration eintrat, und der Kaiser wahrscheinlich seinem, wenngleich mit Vorliebe gepflegten Geschütze keinen glänzenden, in seinen Verzierungen Jahrhunderte überdauernden Prachtbau, sondern nur sichere und bequeme Räume anwies.

Ferners sehen wir, welche Wichtigkeit der kriegsverständige Kaiser der festen Lage des Schlosses beimass, da er einen so theuren Schatz von 170 schweren Geschützen, anderen Waffen, Munition und Zubehör dort barg, wo seine Hinschaffung so grosse Schwierigkeiten erheischte, und eben so seine theilweise Wiederabführung zum Feld- oder Belagerungsgebrauche den gleichen Schwierigkeiten unterliegen musste. Man bedenke die Anstrengung, Geschütze von zum Theil sehr grossem Kaliber und ihre ebenfalls sehr schweren, ungefügen Laffetten den steilen Felsen hinauf- und hinabzubringen! —

Wenn übrigens der vom Kaiser der Bergfeste anvertraute Schatz hauptsächlich und vorzugsweise in Geschütz bestand, so zeigt das Zeughausbuch im Ambraser-Cabinet, dass auch ein Vorrath von Handwaffen aller Art in Osterwitz nicht gefehlt habe.

Nach dieser Digression gehen wir zu Bergmann's Mittheilung über das Zeughaus über:

Von den drei starken Pergamentbänden in Folio mit Abbildungen der Geschütze und Waffen in Kaiser Maximilian's I. Zeughäusern haben schon der unvergessliche Aloys Primisser († 1827) in seiner Beschreibung des Ambraser-Cabinets S. 282 und Dr. Ed. Baron von Sacken im zweiten Bande seiner Ambraser-Sammlung S. 241 in Kürze gesprochen. Der zweite Band dieser Manuscripte mit der Signatur Nr. 133, H. 2 enthält die Zeughäuser zu Wien, zu Osterwitz, zu Graz und zu Görz. Jenes zu Osterwitz umfasst siebzig Blätter, wovon sechs, nämlich die Blätter 11, 33, 42, 47, 56 und 59 leer, d. h. ohne Abbildung irgend eines Geschützes oder von Kugeln und dergleichen sind.

Das erste Blatt hat folgende acht Verse mit der vergoldeten Initiale I. und von einem blumigen Zierath umgeben in Fracturschrift:

„In Fürstenthamb Crain[1]) zu Osterwitz
Hat lassen machen zu eim sitz
Der Kaiser Maximilian
Das Haus und darein getan
Vill puehsen in grosser antzall
Das dia wider der Türcken quall
Wurden gebraucht dem Land zu trost
Wie du das alles gemalet hast."

Hierauf folgen grössere Kanonenrohre in prachtvoller Abbildung mit ihren Namen, die über den Abbildungen stehen, als

1. „Der alt Lapp" — unten und zu jeder Seite der Kugeln und gegenüber auf der linken Seite (vom Beschauer aus genommen) die vier Verse, umziert, wie die vorigen:

„Ich hays mit mein namen der alt Lapp
Huet dich und setz nicht auf mein Kapp
Dann wird ich dich darein pinden
Du möchsts dein lebtag empfinden."

2. „Das alt menndl" (d. i. das alte Männlein), mit sieben Kugeln und sechs ähnlichen Versen gegenüber zur linken Seite.

3. „Die schon Rosenhirtin", mit sieben Kugeln und sechs Versen.

4. „Die gross Gürtlerin", mit vier Kugeln, einem Pulversacke, einem Wischer und acht Versen auf der linken Seite, so dass überall diese Verse auf der Rückseite der nächstvorhergehenden Abbildungen geschrieben sind.

5. „Müntzkündel von Kadelspurg"[2]).

6. „Der Muntzkundl Schwester", mit sieben Kugeln, einem Beil und zwei Stücken behauenen Holzes, dann acht Versen.

7. „Das Camel", mit acht Kugeln, einem Beil und sechs gegenüberstehenden Versen.

8. „Der wunderlich Narr", mit acht Kugeln und sechs Versen.

9. „Die wuetend Nerrin", mit neun Kugeln und sechs Versen.

Nun folgt ein leeres Blatt, dann sechs kleinere Kanonen auf ihren Laffetten mit zwei Rädern und mit ihren Namen „Rea" (d. i. nach dem zweiten Verse „Romuli mueter Rhea Sylvia"), „Andromade" (sic statt Andromeda), „cassiopeja", „Deyjanira" (statt Deianira), „Diana" und „Pallas" mit ihren Kugeln, bei einigen ein Pulversack, eine Axt, ein Wischer, und links bei jeder Kanone die bezüglichen Verse.

Hernach „Basilisken", zwei Stücke des Namens: „Pfab" und „Sittich" (psittacu = Papsagei), auf Laffetten mit zwei Rädern, bei diesem ein Pulversack, eine Winde, kleine Kugeln und dabei die unvermeidlichen holperigen Verse.

Vier „Haubtmorser", als: „Peinprüchel", „Platengeyer", „Orhan" (Auerhahn), „Kernpeyss" mit ihren Kugeln, Hacke, Hammer, Holzklötzen und den Versen.

Drei Kanonen mit kürzeren Röhren auf ihren Laffetten mit zwei Rädern, eine heisst „Nachtrab", die andere „Mospul", die dritte ist ohne Namen, mit ihren Kugeln, alle drei sind auf demselben Blatte gemalt.

Ferner „Sechs Singerin", Kanonen mit längeren Röhren auf ihren Laffetten mit zwei Rädern, mit Kugeln, ohne Benennung der einzelnen Stücke und ohne Verse.

„Fvnff und sechtzig Terrass[1]) sein vnser
Gehören vnseren Hern Kaiser
Der hat vns all lassen machen
Manchem vertreib wir das lachen."

Von den fünfundsechzig Terrasbüchsen, welche in Osterwitz sein mochten, sind nur einundzwanzig Stücke, je drei auf einer Blattseite abgebildet, mit daneben liegenden kleinen Kugeln; die meisten ruhen auf ihren Laffetten (in älterer Sprache auch „Gfäss" genannt), dabei eine Hacke, Schlägel, Bohrer, Winkelhaken, Stemmeisen, Haspel. Diese Terrasbüchsen haben keine Verse, ausser jenen vier ersten, welche den Titel bilden.

„Vnser steen hie zehen schlangen
Mit vns hat gar offt begangen
Maximilian der Kaiser
In veldschlachten vast vil wunder
Er thuet vns auch noch ser brauchen
Was wir treffen, das muss strauchen."

Es sind ohne Beigabe von Versen nur fünf solcher langröhriger Feldschlangen abgebildet, bei der ersten ausser den kleinen Kugeln der dazu gehörige Kasten, bei der zweiten eine Winde, bei der vierten ein Pulversack und ein Wischer. Darauf:

„Fvnffzig der halben Schlenglein
Sonst genant Falkonetlein
Steen hie warten was man will
Vns brauchen ins veld zum spill
Des es gilt leib und leben
Wir khonen den segen geben."

Acht solcher Falconete ruhen auf ihren Laffetten, viele andere liegen auf Holzklötzen. Nun folgen:

„Welicher ein stat kann verbrennen,
Der ways vns baym nam zu nennen
Lörchla sein wir vnser tzwaintzig
Ströene Decher huetten sich."

[1]) Der Versificator legt Osterwitz in das Land Krain, sei es aus Unkenntniss oder weil er die halbslavische Landschaft Kärnthen zu Krain rechnete. Ausser dem Kärnthnischen Osterwitz kennen wir nur noch das im Cilli'schen, wo Graf Friedrich von Cilli die schöne Veronica von Dessenitz gefangen gehalten hat.

[2]) Das ist wohl Kadolzburg, Schloss der Grafen von Harrach in Österreich an der mährischen Grenze. An Kadolzburg in Mittelfranken ist nicht zu denken, wenn jenes auch etwa durch eine Colonie von dorther seinen Namen erhalten haben mag.

[1]) Wahrscheinlich statt Tirasse, von tirer.

Abgebildet sind Mörser von verschiedenen Formen, brennende, auch mit Spitzen versehene Kugeln u. s. w.

An diese Geschütze reihen sich auf zwei Blättern „Hakenbüchsen“ auf ihren „Böcken“, auf zwei Blättern unten sieht man zwei Landsknechte in ihrer bunten Tracht eine solche Büchse bedienen [1]).

Dann zwei Blätter mit „Gemein Hakben“ und den Versen:

„Fynffhundert gemain hakhen sein
Hyr in die schefft gefasset ein
Wir thuen des Kaisers nutz trachten
Darrmb soll vns nyemands verachten.“

Auf dem ersten Blatte unten zwei Landsknechte, von denen einer eine solche Büchse losbrennt.

Hernach auf zwei Blättern „Handpuchsen“. Auf dem ersten Blatte unten schiesst ein Schütze mit der an der rechten Wange gehaltenen Büchse auf eine grosse Scheibe, auf dem zweiten ladet ein Mann eine solche Handbüchse. Nun folgen „Langspiess“ [2]), darunter die zwei Verse:

„Lang Spiess vnd hellemparten sein
Auch gelegt in das Haus herein“

Auf drei weiteren Blättern theils hölzerne Stangen zu Spiessen, dann geschäftete Spiesse, beschlagene, in Bündel gebundene Hellparten, unten zwei Knechte mit solchen Hellparten, dann verschiedenes Holzwerk zum Theil in Klötzen, zum Theil verarbeitet, ein halbes Rad, Theile eines Wagens u. s. w. — Weiter:

„Als was gehört in ein Zeughaus
Das fyndet man hye nach der paus
Es hab wie es wöll ein namen
Der Kaiser hats pracht zusamen“.

Verschiedenes Metall, Blech u. s. w.

„Kugeln von Eysen gross und klein,
Darbei findt man von hertem stain
Der in einer grossen sntzall
Ob man das geschütz wolt einmall
Brauchen, das solichs vorhanden wer
Wie du es sichst liegen hin und her“.

Auf einem Blatte, Vorder- und Rückseite voll von Kugeln verschiedener Grösse, die von Stein sehen röthlich aus und sind klein. Endlich „Puluer“ mit den Versen:

„In den Thunnen vil puluer leit
Dasselb braucht man zu dem streit
Dann on das war alles Geschutz
Meim Hern in Veld wenig nutz“.

Auf beiden Seiten des Blattes Pulverfässer, theils oben offen, theils geschlossen, ein hölzerner Schlägel, Reifmesser u. s. w. „Beschluss des Zeughaus“ — Die vier Endverse in gleicher Schrift wie alle vorigen lauten:

„Damit ist das Zeughaus besetzt
Wer das Fürstenthumb Crain verletzt
Denn wilt mans heraus weren pald
Mit schiessen uud werffen manigfalt“.

IV.

Die Zukunft des Schlosses Hochosterwitz.

Als im XVII. Jahrhunderte das Schlösschen Niederosterwitz, ein spiessbürgerlicher Pygmäe dem ritterlichen Riesen gegenüber, aufgeführt wurde, verfiel dieser Riese dem beinahe allgemeinen Loose der höher gelegenen alten Edelsitze, der Vernachlässigung, welche nur noch eine traurigere Steigerung, jene der Zerstörung um Stein und Eisen zulässt. Im Jahre 1818 sehen wir das kärnthnerische Stadt- und Landrecht in Klagenfurt als Fideicommissbehörde des Grafen Joseph von Khevenhiller in einer Anwandlung von seltner Achtung für ein vaterländisches Alterthum jährlich achtzig Gulden Conventionsmünze zur Erhaltung des Schlosses anweisen. Wir wollen nicht rechten mit dem Landrechte in Klagenfurt wegen der lächerlichen Geringfügigkeit der Summe für ein Object von solcher Ausdehnung, war ja doch damals der Sinn für ähnliche Dinge in Österreich so wenig geweckt, dass sogar die heillosen sogenannten Restaurationen der Liechtensteinischen Burgen Greifenstein, Mödling, Liechtenstein u. s. w. in der unmittelbaren Nähe der Residenz sich ungehindert zutragen konnten. Wenn daher das Landrecht auch nur eine unzulängliche Summe anwies, so erkannte es doch das Schloss als erhaltungswürdig, während Tausende dasselbe als eine Last des Fideicommisses betrachtet hätten, welches durch Abbruch und Verkauf des Materiales nutzbringend gemacht werden sollte.

Übrigens wurden die achtzig Gulden in wunderbarer Weise in den Händen des Verwalters Polei verwendet, der mit denselben in liebevoller Treue der Zerstörung einen Damm setzte.

Nach dem Tode des Grafen Joseph am 2. December 1858 ging für Osterwitz ein neuer Stern auf. Seine Excellenz Herr Graf Franz Khevenhiller, Seiner kaiserl. Majestät geheimer Rath, Feldzeugmeister u. s. w., der schon bei Lebenszeit seines Vorfahren die wärmste Theilnahme für das Schloss durch wiederholte namhafte Beiträge zu seiner Erhaltung bethätigt hatte, erklärte beim Antritte des Besitzes, dass er das Schloss so wiederherstellen wolle, wie es Georg Khevenhiller am Ende des XVI. Jahrhunderts gethan.

Was seit dieser neuen Ära in Hochosterwitz geschehen, wurde im besten Sinne, in jenem der strengen Treue unternommen, daher dürfen wir uns der Hoffnung hingeben, endlich einmal eine Restauration zu erleben, die eine solche ist, statt eine Komödie halber Zerstörung und zeitungemässen Flickwerkes zu sein.

[1]) Wir sehen hier den Unterschied der „Hakenbüchse“ und des „gemeinen Hackens“. Da erstere auf einem Bocke liegt und von zwei Mann bedient wird, so ist es ausser Zweifel gesetzt, dass man unter dieser Benennung den später sogenannten Doppelhaken, unter jener: „gemeiner Haken“ aber die Handfeuerwaffe des Fussvolkes, später Hakenbüchse, Haken, auch halber Haken genannt, verstand, während die „Handbüchse“ ebenfalls zur Wehre der Fusssoldaten gehörte, aber noch leichter war.

[2]) Die Hauptwaffe des grösseren Theiles der Landsknechte, so wie später die Piken der Pikeniere.

Eben so dürfen wir hoffen, dass der edle Besitzer sich nicht mit einer Herstellung der schadhaften Gebäude begnügen, sondern auch die innere Einrichtung bedenken werde. So werden wahrscheinlich dann die zum Theil nicht nur antiquarisch, sondern auch in künstlerischer Beziehung wichtigen Familienporträts in Niederosterwitz ihren passenden Platz im Saale des Hochschlosses und so wie die in dem letzteren bereits befindlichen Gemälde eine tüchtige Restauration finden. Es wird hoffentlich auch die gegenwärtig so überfüllte Rüstkammer zum Theile in eine zweite übertragen und durch Angriffswaffen einigermassen vervollständigt werden. So dürften auch die zwei Falconetröhre von ihrem unpassenden Platze in der Kirche verschwinden und mit zeitgemässer Laffettirung an einer geeigneten Stelle aufgepflanzt erscheinen.

Die zu diesen Zwecken unerlässlich erforderlichen Opfer werden bedeutend sein, denn wenn gleich die Hauptmauern der meisten Gebäude unbeschädigt stehen, und eben so die meisten Räume ihre Dachung noch haben, wenn gleich die Vegetation, dieser notorische Feind aller Gebäude, hier noch wenig geschadet und namentlich der Epheu seine stillen, aber unwiderstehlichen Vernichtungsarbeiten nicht begonnen hat, so ist doch an Wehrmauern, Wachhäusern u. s. w. hie und da Manches eingesunken, oder geborsten, es fehlen die Zwischenböden der Thorhäuser u. s. w. meistens ganz; manche Dachungen sind bereits sehr schadhaft, viele Zinnen der Steinplatten beraubt, und namentlich wird die Erneuerung von Getäfel, Fresken und überhaupt die innere Einrichtung der vielen ganz öden Gemächer die Mitwirkung sehr geschickter Arbeiter und daher grosse Kosten in Anspruch nehmen.

Von der Liberalität Seiner Excellenz ist zu erwarten, dass Osterwitz auch nach seiner Restauration zugänglich bleiben und einen Wallfahrtsort für Freunde der schönen Natur und des Alterthums bilden werde. Besonders Architectur-Zeichner und Maler werden hier den Stoff zu einem reichhaltigen Album sehr interessanter Partien finden [1]).

Zur Costümgeschichte des Mittelalters.

Von **Jakob Falke.**

I.
Die männliche Kopftracht.

(Schluss.)

Wenn auch die Gugel in der Zeit ihrer Modeherrschaft weitaus nicht die einzige Art der Kopfbedeckung war, so gewährte sie doch bei ihrer vorragenden Bedeutung dem costüm- und culturgeschichtlichen Beobachter der bildlichen Überlieferungen dieser Zeit einen festen Anhalt; sie trug wesentlich bei, dem Costüm Einheit zu geben. Da sie nun wieder nach unten hinab gedrückt ist, so sind wir wirklich in Verlegenheit, wie die Masse der frisch wieder auftauchenden und immer an neuen Formen fruchtbaren Kopfbedeckungen zu ordnen sei. Das XV. Jahrhundert unterscheidet sich darin von seinen Vorgängern, dass es, so reich es an neuen Moden, so schöpferisch es in dieser Beziehung ist, dass es die alten Formen nicht so leicht wieder ausser Cours setzt, sondern alle mit einander lustig bis zur Reformation hin fortzuleben scheinen. Es ist daher eine missliche Sache, die Dauer dieser oder jener Hut- oder Mützenform auf bestimmte 10, 20 oder 30 Jahre beschränken zu wollen, da wir gewiss sein können, ihr dennoch später wieder zu begegnen. So ist es z. B. mit der Sendelbinde der Fall, die nicht sterben zu können scheint, und dieselben Filzhüte, die wir um 1400 und lange früher schon haben, die uns um 1430 auf den Bildern des Ritters von Stauffenberg (herausgegeben v. Engelhardt) und oft wieder begegnen — erst das Barett der Reformationsperiode vermag sie zu unterdrücken. Es ist uns daher unmöglich, von 10 zu 10 Jahren oder in grösseren Perioden mit unseren Bildern und Angaben fortzuschreiten, es ist auch schwer sie nach Ländern zu ordnen, da solche Unterschiede nicht durchgehen und die allgemeine Mode schon zu mächtig war, und eben so wenig nach Ständen, da sich selten behaupten lässt, dass diese oder jene Form, sei es nun Hut oder Mütze, mehr oder weniger nobel gewesen sei. So z. B. finden wir, was diesen letzten Punkt betrifft, am burgundischen und französischen Hofe, wo doch die ausserordentliche Etiquette solche Rücksichten am ehesten sollte hervorgerufen haben, wie es scheint, Mützen und Hüte in gleichem Ansehen. Der burgundische Herzog trägt bald die eine, bald die andere Form und in seinem Gefolge finden sich immer beide. Ebenso sagt die Erfurter Chronik Konrad Stolle's pag. 190 zum Jahre 1480: „Vnnd dy manne trugen .... kleyne hute adder bereth mit oren, alles unzuchtig; sy trûgen ouch huben uf der gasse in mancherley wise und farbe, als dy frowen pflegen". Hier haben wir also alles beisammen und wollen wir diesen Reichthum, wie er sich am Ende des Jahrhunderts in deutschen Städten gestaltet hatte, recht lebhaft bildlich sehen, so verweise ich auf die von Lappenberg herausgegebenen Miniaturen zum Hamburger Stadtrecht. Da haben wir Filzhüte und Filzmützen, Pelzhauben und Hauben mit überhängendem Seidenstoff, hohe und flache Mützen, steife und weiche, Turbanmützen und Barette, mit und ohne Sendelbinden, mit und ohne Goldschmuck, Hüte mit Gugeln und endlich auch Formen, für die uns Namen und Bezeichnungen fehlen. Auch viele Blätter des 2. Bandes in Hefner's Trachtenbuch machen,

[1]) Die bisher veröffentlichten Ansichten von Osterwitz sind entweder zu klein oder zu malerisch gehalten, alle aber Hauptansichten, während Details beinahe ganz fehlen.

wenn wir auf die Kopfbedeckungen achten, in ihrer Zusammenstellung diesen Eindruck; so schon aus dem Anfange des Jahrhunderts die Blätter 100 u. folg.

Demnach bleibt uns nichts übrig als uns an die Formen selbst zu halten und sie möglichst in derselben Weise nach den Hauptunterschieden der Hüte und Mützen oder nach dem Grade ihrer Steifheit und Nachgiebigkeit zu ordnen; wir haben ihnen dann noch einigen Kopfschmuck derselben Art wie die Schagel der vorigen Periode anzuschliessen.

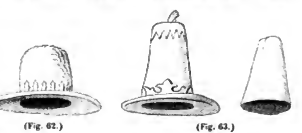
Dem Filzhut oder seinem Ersatz durch versteifte Seide, Sammet, wie er besonders gern vornehm getragen wurde, durch Rauchwerk (Wolfshut, Hefner II, 168) begegnen wir in gar mannigfachen Formen während unserer ganzen Periode. Zu Grunde liegt immer Kopf und Rand oder Krämpe, von denen jener hoch und verschwindend klein, breit und spitz sein konnte und dieser breit und schmal, aufgekrämpt und niedergelassen, oft, und zwar vorzugsweise im burgundisch-französischen Hofleben, auch ganz wegfallen konnte, so dass der Hut zur Mütze zu werden scheint. Wie die Grenzen seiner Formen eigentlich nur in Phantasie und Laune beruhten, so konnte er auch von allen und zugleich von verschiedenen Farben sein, sei es, dass Rand und Kopf sich nicht darin entsprachen, oder auch die bekannte Farbentheilung sich über ihn ausdehnte. Derartige Beispiele finden sich z. B. auf den in den Publicationen des Würtemberger Alterthumsvereines mitgetheilten Karten aus der Mitte des XV. Jahrhunderts und zahlreich auf den sogenannten Schönbartbüchern, deren sich in Nürnberg mehrere und auch im germanischen Museum eines erhalten hat. Auch Hefner gibt verschiedene Beispiele, unter andern II, 79.

Die einfachste Gestalt des Filzhutes von ziemlich grossen Formen (Fig. 59) entnehme ich dem Lübecker Todtentanz aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, wo sie der Bürger



(Fig. 59.) (Fig. 60.) (Fig. 61.)

trägt (s. v. Eye u. Falke Heft 30, 4. Bl. „Bürgermeister, Kaufmann“ u. s. w.). Von ähnlicher Form sind die so eben erwähnten auf den Karten und bei Hefner, und dessgleichen finden sie sich einige Jahrzehende früher in einem Manuscripte des Trojanerkrieges im germanischen Museum, wovon einige Beispiele bei v. Eye u. Falke, Heft 19, 1. Bl. („männl. u. weibl. Trachten aus d. 1. Hälfte des XV. Jahrh.“) abgebildet sind. Ganz von derselben Art sind die Hüte der Nürnberger Schönbartläufer von sehr verschiedenen Farben. Der Varietät wegen gebe ich daraus ein Beispiel unter Fig. 60 vom Jahre 1495 am Schlusse unserer Periode kurz vor der Alleinherrschaft des Baretts. An den Spitzen des Randes gibt sich schon die neue Zeit kund. In sehr einfachen Formen, aber wohl selten von Filz, erscheint dieser Hut am französischen und burgundischen Hofe im XV. Jahrhundert. Der unter Fig. 61 mitgetheilte ist der Hut König Karl's VII. nach einem Bilde bei Lacroix V. Peinture surbois etc. Er ist blau, wohl von Sammet, mit goldener Stickerei. Mit geradem Rand und Kronenreif als Zeichen königlicher Würde und wie es scheint von rauhem Stoff gibt ihn Fig. 62 wieder nach einem Manuscripte des XV. Jahr-



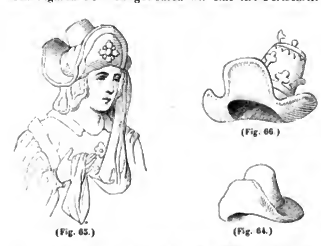
(Fig. 62.) (Fig. 63.)

hunderts bei Lacroix III, Ceremonial, Etiq. XII[b]. Hier trägt ihn Karl VI.; sein Gefolge hat neben andersartigen Kopfbedeckungen auch dieselben Hüte ohne Reif. Eine sehr gewöhnliche, aber im Gebrauch eigenthümliche Art, der wir auf französisch-burgundischen Manuscripten begegnen, zeigt ihn mit sehr hohem Kopf, schmalem Rand und einer Quaste oben auf der Spitze.

Vielfache Bilder machen uns nun mit einer bemerkenswerthen Sitte bekannt, wonach eigentlich zwei Hüte getragen werden, der eine ohne Rand von ebenfalls hohem Kopfe sitzt auch in Gegenwart von Damen und hohen Personen auf dem Kopfe, während der andere mit Rand an einem Bande oder der Sendelbinde auf dem Rücken hängt oder in der rechten Hand die Pflichten der Höflichkeit zu erfüllen hat. Seine Form ist so, dass er gerade über den andern passt und draussen auch wohl darüber getragen wurde. Ein sehr interessantes Beispiel dieser Art findet sich abgebildet im Messager des sciences historiques de Belgique im Jahrgang 1846 nach einem Manuscripte des Romans der schönen Helena vom Jahre 1448 auf der Bibliothek zu Brüssel. Wir sehen hier den König von der Königin Abschied nehmen, sie umarmen und küssen. Dabei sitzt ihm der eine Hut auf dem Haupt, während der andere mit Rand und Kronenreif auf dem Rücken hängt. Ebenso hat einer der Hofherren den einen Hut aufgesetzt, den andern in der rechten Hand. Fig. 63 gibt uns ein Bild dieser Hüte. Andere Beispiele dieser Sitte findet man bei Lousandre II, France XV. s. *„Maulgis et la belle Oriande“*, und sonst nicht selten.

Von dieser Art des Hutes, dessen Grundformen in den bisherigen Beispielen enthalten sind, gibt es nun zahllose Varianten, von denen wir bildlich nur einiger weniger gedenken können. Erinnern wollen wir blos an einen wenig abweichenden Bürgerhut aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts bei v. Eye und Falke 27, 4 („Bürgerliche

Männertrachten“), dessen Rand nur von Rauchwerk ist. Eben so ist der Hut Kaiser Friedrich's III. auf der zwar späteren, aber einem älteren echten Vorbilde nachgebildeten Medaille von A. Abbondio. Die Hauptvariation beruht auf der Veränderung des Randes, der bald aufgebogen, bald heruntergelassen und in alter Weise beschnitten, ausgeschnitten oder sonst phantastisch behandelt und geschmückt wurde. Die grössere oder geringere Zuspitzung oder sonstige Zurichtung des Randes vergrössert noch die Combinationsfähigkeit. Ein paar Beispiele werden hinreichen, das zu verdeutlichen. In den Figuren 64—66 gewahren wir eine Art Fortschritt



(Fig. 66.)

(Fig. 65.) (Fig. 64.)

vom Einfachen zum Complicirteren. Figur 64, der Hut eines ritterlichen Richters, findet sich bei Lacroix I, Cheval. IX, nach einem Manuscript des XV. Jahrhunderts; Figur 65, der Hut eines Edelmannes mit langer Sendelbinde, ebendort III. Vie privée XXXIX[b]; Figur 66 hat königlichen Schmuck, ist roth mit hellbraunem Pelz und Goldverzierung und ist demselben Werke II. Romans ad 1 entnommen. Sie werden alle drei ziemlich derselben Zeit angehören, Figur 66 dürfte der späteste sein. Ein paar goldgeschmückte farbige Varianten theile ich noch unter Figur 67—69 mit nach einem



(Fig. 68.)

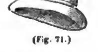
(Fig. 67.) (Fig. 69.)

figurenreichen gestickten Stoffe, der sich bei Lacroix II, „Toiles Peintres“ abgebildet findet. Wie angegeben, sind diese Hüte farbig, und da Willkür herrscht, kommt es nicht darauf an, welcher von ihnen blau, welcher roth ist oder wie Rand und Kopf in Farbe variiren. Man könnte hier fragen, ob denn diese Formen im Leben wirklich vorgekommen sind — eine Frage, die auch später wieder in's Gewicht fallen wird, oder ob sie nichts bedeuten als reine Erfindungen der Künstler. Nun ist es aber hinlänglich bekannt, wie sehr sich alle Künster jener Zeiten an ihre eigene Gegenwart anlehnen, und sodann sind alle diese Formen, so bunt und mannigfach sie auch vorkommen, nichts als Ab- und Ausschweifungen von unzweifelhaft im Leben gebräuchlichen Kopfbedeckungen, welche in ihrer Weise völlig dem herrschenden Zeitgeiste entsprechen, der sich an Phantastik, an Bizarrerien und geradezu an Thorheiten und Tollheiten übersättigte. Es ist da ausserordentlich schwer zu sagen, wo das wirkliche Leben aufhört und die Phantasie der Künstler beginnt. Dann dürften namentlich die Genrebilder der ältesten Kupferstecher dafür sprechen, dass das Leben nicht weit hinter der Kunst zurückgeblieben sei; einzelne Provinzen, wie z. B. die reichen südlichen Niederlande, mögen sich dabei vor anderen ausgezeichnet haben. Übrigens darf man auch an Nürnberger und schwäbische Meister, auch an Wohlgemuth's Schatzbehälter erinnern. Wer weiter diesen bunten Formen von Kopfbedeckungen nachgehen will, der findet vom Cölner Dombilde an und dem grossen Genter Altarwerk der Gebrüder von Eyck in der ganzen Kunst des XV. Jahrhunderts die zahlreichsten und verschiedenartigsten Beispiele. Sehr frühe Muster, vom Beginn des XV. Jahrhunderts, die dem Leben angehören, bei Hefner II, 100 flgg.; italienische II, 147.

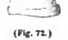
Bevor ich diese Form des Filzhutes verlasse, muss ich noch einiger sich daran schliessender Hüte aus dem Bauer- oder untersten Bürgerstande gedenken. Fig. 70 ist eine



(Fig. 70.)



(Fig. 71.)



(Fig. 72.)

wohlbekannte und in jenen Kreisen damals gebrauchte Hutform, in welcher wir den Ahnherrn des heutigen Cylinders zu suchen haben. Wir entnehmen ihn Förster's Denkmalen III, 3. Abtheilung, wo ihn ein Bürger auf dem Bilde eines schwäbischen Meisters trägt. Denselben Hut finden wir, ebenfalls bürgerlich, bei Louandre I, France XIV. s. *„St. Andre sur la croix“*, und in gleichem Stande ebendort II, Belgique, XV. s. *„Interieur de Cabaret“*. Man vergleiche auch den Hut eines Metallgiessers auf dem Sebaldusdenkmal bei Förster a. a. O. IV, 2. Abtheilung. Den Übergang zu mehr mützenartigen Rundhüten bilden Formen wie Fig. 71 und 72, von denen jene sich bei Louandre II, France XV. s. (2. moit.) *„La leçon d'agriculture“*, findet, die andere ebendort als Bedeckung eines Gerichtsschreibers, II, France XV. s. Hierbei wollen wir noch ein Paar Strohhüte erwähnen, welche an bekannte Formen erinnern. Die eine findet sich bei Louandre I, Belgique XIV. s. fin *„Paysans“*. Es ist der grün gefärbte Strohhut eines Bauern vom Jahre 1380 und gleicht an Form den altsächsischen Strohhüten (siehe Fig. 20 und 21), nur ist er

mehr geschweift. Einen andern mit aufgebogenem Rand findet man bei Jäger- oder Hundeburschen bei Lacroix I, Venerie VIII, und endlich einen, den die Noth selbst zusammengeflochten zu haben scheint, bei Lacroix III, Mod. et Cost. XV. Ihn trägt ein flandrischer Bauer des XV. Jahrhunderts.

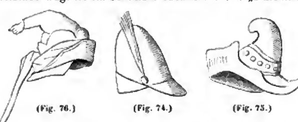
Derartige Kopfbedeckungen, welche vermöge ihrer kleineren und anscheinend viel willkürlicheren Formen, obwohl von steiferem Material gebildet, den Übergang zu den völlig weichen und nachgiebigen Hauben und Mützen bilden, finden sich ebenfalls in dieser Periode in allen Schichten der Gesellschaft. Wie z. B. im französischen Ritterthum dieselben mit andern gemischt neben einander vorkommen, zeigt Fig. 73 nach Lacroix I, Chevalerie



(Fig. 73.)

XVIII[b], dem noch eine fünfte Form, die mit der Quaste, von der nächstfolgenden Seite hinzugefügt ist. Sie gehören zu dem Tournois du roi René, von dem bekanntlich auch eine besondere Ausgabe existirt.

Diese letzterwähnte von Fol. XIX herübergenommene Kopfbedeckung gehört einer Grundform an, der wir schon im Anfange des XIV. Jahrhunderts unter Fig. 49 bei dem niedern Volke in England begegneten. Übrigens liegt sie auch dem Pfauenhut (Fig 27) (vergl. Louandre I, France XIV. Jahrhundert, Bibelman. Nr. 6964 in Paris) und eben so der Fig. 28 zu Grunde. In dieser Periode ist sie mit unzähligen Variationen der ausschweifendsten phantastischsten Art eine Tracht aller Stände. Sie trägt hier in dem eben mitgetheilten Beispiel fast ganz von heutiger Jockeyform der französische Ritter; sie trägt anderswo der junge Stutzer, der Bürger (Förster, Denkm. III, 3. Abth. Luna) und der Bauer, und sie begegnet uns in der Kunst in bunten wechselnden Gestalten und allen Farben; auch findet sich mit ihr der Kronenreif verbunden (Louandre II. Flandre XV. s. „*Une fête à la cour*"). Eine noch ziemlich einfache Abart gibt Fig. 74, sie trägt der Jüngling auf dem Lübecker Todtentanz; sie ist roth mit gelbem Schmuck (vergl. v. Eye und Falke, Heft 30, 3. „Jüngling und Jungfrau aus d. Lüb. Todtentanz"). Als Mütze eines Fischers und sonst finde ich sie in einfachster Gestalt in der oben erwähnten Concordantia caritatis der Liechtensteinischen Bibliothek, als Tracht eines Schnitters bei Louandre II, France XV. s. Miniat. des Pariser Manuscript Nr. 9387; und XV. s. (2 moit.) „*La culture des vignes*" etc. Blau in Verbindung mit einer Sendelbinde trägt sie ein Schreiber ebendort XV. s. „*Paiement*


(Fig. 76.) (Fig. 74.) (Fig. 75.)

de rentes". Mit Variation und mit Federn versehen als vornehme Tracht führt sie ein Ritter in demselben Werke France XV. s. „*L'empereur Charlemagne*". Weitere Beispiele anzuziehen, wird kaum nöthig sein, da wir ihr allzuhäufig begegnen; nur einer phantastischen Form will ich noch gedenken, die sich bei Louandre I, France XIV. s. „*St. André sur la croix*" befindet. Sie möge als Muster dieser Art Varianten dienen (s. Fig. 75). Sie ist grün mit Goldverzierung und hat weissen Rand. Eine ähnliche, aber einfachere Form trägt einer der Begleiter der heil. drei Könige auf dem bekannten Memling'schen Bilde der sieben Freuden der Maria (Förster, Denkm. I, 3. Abtheilung). Wir erkennen hieraus, dass die ganze Gattung augenscheinlich aus dem alten umgebogenen Spitzhut hervorgewachsen ist.

Um eine ganze ähnliche Schaar barocker Kopfbedeckungen, welche sich an die zuletzt besprochenen so wie an den alten Spitzhut anschliesst, zu charakterisiren, gebe ich hier blos ein einziges Beispiel aus dem Schluss unserer Periode von Adam Kraft's berühmter Grablegung unter Fig. 76. Förster, Denkm. IV, 2. Abth.

Gewissermassen heruntersteigend vom Hohen zum Niedern kommen wir nun zu einer Reihe von Kopfbedeckungen, welche niedrig, mit rundem Kopf, von ziemlich fester Form und meist mit aufrecht stehendem Rand sich an jene nobeln Mützen anschliessen, die wir bei den Figuren 29 — 31 in der vorigen Periode näher haben kennen lernen. Es ist auch hier, wie wir es mit andern in dieser Periode gesehen haben; die Formen sterben nicht aus, sondern verändern und vervielfältigen sich. Der Zusammenhang ist unläugbar bei Fig. 77, einer fürstlich nobeln Mütze, die sich auf den Glas-


(Fig. 78, a.) (Fig. 77.) (Fig. 78, b.)

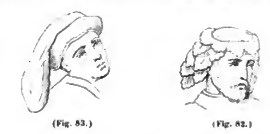
malereien der Marthakirche in Nürnberg befindet und etwa dem Jahre 1400 angehört (von Eye und Falke, Heft 35, 1. Bl. „Trachten verschiedener Stände um das Jahr 1400"). Ein Ausläufer hiervon ist entschieden die Churfürstenmütze; ich gebe ein Bild davon vom Jahre 1493 nach Hartmann Schedel's Chronik unter Fig. 78. Der Pelzrand dabei ist überhaupt auch in dieser Periode noch etwas sehr Gewöhn-

liches. Sehr nahe steht der Grundform noch eine Pelzmütze, die bei Louandre II, France, fin du XV. s. *Bourgeoise* etc. nachzusehen ist. Auf demselben Blatte findet sich eine ebenfalls hierhergehörige Mütze mit der Sendelbinde, die vollkommen der Mütze bei Fig. 58 entspricht, wo wir sie der Gugel wegen abgebildet hatten. Die Variationen dieser Gattung sind nun ebenfalls zahlreich, sei es dass der Kopf statt der regelmässigen Rundung eine erhöhte oder flachere, einwärts ausgeschweifte und in der Mitte mit Knopf und Quaste versehene Gestalt annimmt (wir können hiermit die heutige heraldische Form des Fürstenhutes in Verbindung bringen), oder dass der Rand sich ändert in Stoff und Form, oder dass beides zusammen eintritt, wobei es denn freilich schwer ist, das Urbild wieder zu erkennen. So besteht z. B. der Rand oft aus einem gewundenen Stück Zeug, derart, dass wir einen vollkommenen Turban vor uns sehen — eine Weise, die im Leben mannigfach gebräuchlich war. Wir werden noch darauf zurückkommen. Als Varietät will ich nur unter Fig. 78 *b* noch ein drittes bildliches Beispiel anführen; es ist flandrischen Ursprungs und an betreffender Stelle von einem Prinzen getragen (v. Eye u. Falke, Heft 18, 3. Bl. „Burgundische Tracht" aus der 2. Hälfte des XV. Jahrh.). Weitere Beispiele betreffend, verweise ich auf Lacroix III, *Corporations de Mètiers* IX, wo sie sich in verschiedener Weise im bürgerlichen Stande finden; ebendort II. *Cartes à jouer* Pl. I, höheren Standes. Mannigfache Beispiele und solche, welche sich genau mit eckigem Pelzrand Fig. 28 u. 29 anschliessen, habe ich in der genannten Concordantia caritatis; ferner auf den schon erwähnten Glasmalereien der Marthakirche in Nürnberg v. Eye u. Falke, Heft 28, 4. Bl. „Eine Predigt aus der 2. Hälfte des XIV. Jahrhunderts", Louandre II, France XV. s. (fin) *„Ecuyers"* etc. und ebendort XV. s. (fin) *„Laboureur* etc." Förster, Denkmale IV, 2. Abth. Mütze mit Pelzrand bei Adam Kraft. Mehrfache Beispiele verschiedener Art gibt es auf den Miniaturen des Hamburger Stadtrechts. Phantastische Formen findet man auf dem Cölner Dombild und sonst vielfach.

Indem wir nun zu den ausgesprochenen Mützen oder Hauben von weichen und ganz willkürlich nachgiebigen Stoffen kommen, scheiden wir zunächst zwei Arten, solche, die wenigstens noch mit festem Rand sich an den Kopf anschliessen, und solche, die blos aus zusammengewundenem oder genähtem Zeuge bestehen, in der Form eines Turbans oder sonst wie. Bei der zweiten Art kann ein Griff der Hand so viel Gestalten hervorbringen, wie er will. In Bezug auf die erste Art können wir uns wieder an Formen der vorigen Periode anlehnen, an die Figuren 34 und 35, bei denen das Eigenthümliche in dem aus festen Rand herunterfallenden Stoffe bestand. Solchen Kopfbedeckungen begegnen wir denn auch im XIV. und XV. Jahrhundert in grosser Menge und in einfacheren oder bunteren Gestalten. Zu den ersteren gehört das Beispiel unter Fig. 79 nach Lacroix III. Ceremonial Etiq. Pl. I. Die Mütze ist hier noch mit der Sendelbinde verbunden (vgl. auch Hefner II, 31). Von kürzerer Art findet sich dieser Überfall schon bei den Kopfbedeckungen, die unter Fig. 71 mitgetheilt worden sind, und ebenso bei


(Fig. 79.) (Fig. 81.) (Fig. 80.)

Louandre II, Flandres XV. s. mit der Unterschrift des Manuscripts Nr. 540. Und so sehen wir ihn öfter: Ludwig XI. z. B. bei Lacroix III, Ceremonial Etiq. XII^b. Die Mütze gehört aber, wie wir das auch bei den übrigen Kopfbedeckungen sahen, durchaus nicht blos den höhern Ständen an, sondern sie wurde im Gegentheil vom Bürgerstande sehr gepflegt, wie das auch mit der Sendelbinde geschah. Ein Schulmeister unter anderm trägt sie auf einem Todtentanz in sehr reicher Gestalt bei Lacroix III, Vie privée, XI.^a, und ebendort ein Arzt auf der nächstfolgenden Seite. Auswahl gibt die übersichtliche Zusammenstellung bei Lacroix III, Mod. et Cost. XV. In Deutschland scheint sie selbst mit Vorliebe aufgenommen zu sein, und es verband sich mit ihr die in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts und etwas länger ganz besonders gepflegte Mode der Zatteln, d. h. der Ausschneidung der Ränder in Zacken, blätterartig oder sonst in andern beliebigen Mustern. Fig. 80 gewährt davon ein gutes Beispiel. Es findet mit andern seines Gleichen in einer Handschrift des Trojaner-Krieges von Konrad von Würzburg im germanischen Museum. von Eye und Falke Heft 19, 1. Bl. („Männliche und weibliche Trachten aus der 1. Hälfte des XV. Jahrhunderts"), und mehreres Andere bei Hefner II, 18, 150. Ein Beispiel, wo sich diese Mütze mit der Sendelbinde vereinigt, gibt Fig. 81 als die Tracht eines Nürnberger-Handwerksmeisters vom Jahre 1462. Das Original befindet sich im Nürnberger Archiv und ist wiedergegeben bei v. Eye und Falke Heft 12, 1. Bl. „Handwerksmeister". Dieselbe Kopfbedeckung kommt ferner auf den Bildern zum Ritter von Staufenberg vor. Ein besonderes sehr merkwürdiges Beispiel mit Hinweglassung eines festen


(Fig. 83.) (Fig. 82.)

Randes (Fig. 82) gehört einem interessanten Bildermanuscript, etwa von 1420, im germanischen Museum an,

welches in Einzelfiguren die Stände und Glieder des Reichs darstellt. Unsere Figur ist darin nicht vereinzelt.

Wie man in jener Zeit, in der 1. Hälfte des XV. Jahrhunderts statt der langen, offenen und gezattelten Ärmel auch geschlossene sackähnliche trug (s. meine „deutsche Trachten- und Modenwelt“ I, p. 225), so erhielt auch zuweilen der Überfall der Mütze die Gestalt eines Sackes. Derartige Beispiele finden sich ziemlich zahlreich in dem eben erwählten Bilderwerke im germanischen Museum. Ich gebe ein Beispiel unter Fig. 83 aus den Glasmalereien der Marthakirche bei v. Eye und Falke, Heft 35, 1. Bl. „Trachten verschiedener Stände um das Jahr 1400“. Vgl. Hefner II, 112, 167.

Als zweite Art der Mützen haben wir diejenigen bezeichnet, welche in keiner Weise einen festen Halt haben. Diese sind entweder noch nach einer gewissen Form gearbeitet oder sie bestehen aus einem länglichen Zeug, das ganz nach dem Belieben des Trägers zusammengewunden ist. Beide Arten sind natürlich ausserordentlich mannigfach, so dass ein Beispiel nur vermag, unsere Worte zu erläutern. Wir geben ein flandrisches, nach Louandre II, Flandres XV. s. unter Figur 84. Einfachere dieser Art, namentlich ohne die herabhängende Spitze und Quaste, begegnen uns häufig fast in jeder Lebenssphäre. Ein hübsches Beispiel deutscher Herkunft findet sich auf dem Haupte eines Stutzers bei Louandre II, XV. s. mit der Unterschrift: *Par un maitre anonyme Allemand.* Vergl. auch den bekannten Kupferstich des Israel von Mecken: Das Fest des Herodes oder die Hinrichtung Johannes des Täufers, dem auch das obige Beispiel bei Louandre entnommen zu sein scheint. Dessgl. Hefner II, 2.

Indem wir nun die andere gewundene Art zu besprechen haben, müssen wir vorher noch einer besonderen Zierde gedenken, die wir schon einige Male zu erwähnen Gelegenheit hatten. Das ist die sogenannte Sendelbinde, die ihren Namen von dem im Mittelalter sehr viel gebrauchten Seidenstoffe, Sondel, Zendal, Sindel u. a. erhalten hat. Diese Binde ist nun ein langer, shawlartiger Streif, welcher an dem Hute, an der Mütze, wie überhaupt an jeder Kopfbedeckung befestigt sein konnte. Der Träger wand ihn nun um Hut oder Mütze, oder liess ihn von da herabhängen und legte ihn über Schulter und Brust, dass er etwa, sei es vorne oder hinten, bis gegen das Knie hin herabfiel. Nicht selten auch findet sich die Binde erst um Kinn und Gesicht herumgewunden. In dieser Weise finden wir sie vom Ende des XIV. Jahrhunderts an bis gegen den Ausgang des XV. in allen Ständen vom Fürsten bis zum Handwerksmann getragen; nur der Bauer mochte statt dessen die Gugel mit seinem Hute verbinden. Mit der Zeit trieb dann die bizarre Eitelkeit mit der Sendelbinde noch ein weiteres Spiel, indem sie dieselbe auszackte und mit allerlei Zierathen behing. Da in der Anwendung die Willkür fast allein massgebend erscheint, so dürften einige Beispiele nicht nothwendig sein. Zudem haben wir eines bereits unter Figur 65 mitgetheilt. Auch bei Figur 81 findet sie sich und zwar in origineller Anwendung. Ich füge darum nur noch Figur 85


(Fig. 84.)


(Fig. 85.)

hinzu, weil wir hierzu zugleich die Turbanmütze haben. Sie trägt ein Bürger, ungefähr um 1400, bei Lacroix III, Vie privée XL^b. Mehrfach findet sich die Sendelbinde bei verschiedenen Personen auf dem Lübecker Todtentanz (1463), beim Edelmann, Bürgermeister, Wucherer u. a. Königliche Beispiele s. bei Hefner II, 75, 81. Bei Lacroix wie bei Louandre begegnen wir ihr so häufig, dass einzelne Stellen anzugeben überflüssig ist. Ich erwähne nur noch neben Figur 81 den Nürnberger Handwerksmeister von 1427, der sich an demselben Orte befindet. Auch den Miniaturen des Hamburger Stadtrechtes (1497) ist die Sendelbinde noch bekannt.

Wir können nun diese eigenthümliche Kopfzierde als die Ursache aller jener im XV. Jahrhunderte beliebten blos zusammengewundenen Hauben betrachten, mögen sie nun turbanartig sein oder einer Form entsprechen, wie sie Figur 86 zeigt. Dieselbe findet sich auf einem schon erwähnten Bilde der schwäbischen Schule, Luna, bei Förster,


(Fig. 86.)


(Fig. 87)

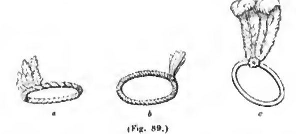

(Fig. 88.)

Denkm. III, 3. Abth. Der Turban, der für sich allein im XV. Jahrhundert, weit häufiger noch von Damen, namentlich edlen Standes getragen wird, findet sich auch als Rand oder Krämpe in Verbindung mit einer Art Spitzhut oder ähnlichem. So trägt ihn ein Bürger zusammt der Sendelbinde auf den erwähnten Hamburger Miniaturen, und ebenfalls findet er sich gar in Verbindung mit dem Kronenreif bei Louandre II, Flandres XV. s. auf einem Bilde, das einem Manuscripte vom Leben der heil. Katharina von Siena entnommen ist. Merkwürdiger Weise ist auf dem Lübecker Todtentanz

(1463) diese Turbanmütze zur Tracht des Herzogs geworden, s. Figur 87. Ein ganz ähnliches Beispiel bei Hefner II, 71.

Wenn es uns bisher gelungen ist, in die bunten Gestalten eine gewisse Ordnung hineinzubringen, so sind wir doch damit noch nicht am Ziele. Neben allen den bis jetzt besprochenen Arten und Abarten begegnen uns noch so manche Gestalten, die sich keiner Classification mehr fügen wollen. Sie alle bildlich zu geben, würde uns zu weit führen und wir wollen uns damit begnügen, wenigstens einige derselben namhaft zu machen. So erwähne ich in diesem Sinne die Pelzmütze des Nürnberger „Handwerksmeisters" von 1496 bei v. Eye und Falke, 12. Heft, 1. Bl.; ferner die gestreifte Mütze, welche ebendort — 14. Heft, 3. Bl. — einer der „Söhne des Markgrafen Albrecht Achilles" trägt, die Mütze eines „vornehmen Mannes", ebendort 18. Heft, 2. Bl. Mehr Anschluss an vergangene Formen, selbst an das alte Original des Spitzhutes zeigt die Mütze, welche 1470 Kaiser Maximilian, als Erzherzog neben Maria von Burgund stehend, in demselben Werke Heft 28, 5. Bl. trägt und dessgleichen das Käppchen des Hieronymus Tscheckenbürlin bei Hefner II, 29. Ferner entziehen sich unserer Rubricirung Formen, wie sie bei Louandre II, Belgique XV. s. „*Interieur de Cabaret*" vorkommen, oder der schon oben erwähnte Wolfshut bei Hefner II, 168. Die ältesten Kupferstiche mit Genrescenen gewähren noch viele Beispiele dieser Art; so auch das schon oben erwähnte Fest des Herodes von Israel von Mecken. Hierher gehören auch die Gelehrtenkappen des XV. Jahrhunderts, d. h. solche, welche nicht wie bei den Universitätsfacultäten oder im Richterstande und dgl. zur wirklichen Amtstracht geworden — als solche sind sie von dieser Arbeit ausgeschlossen — sondern diejenigen, welche nur als Hauskappen bei der Arbeit auf dem Studirzimmer zu betrachten sind. Dieselben sind sehr einfach, wiederkehrend und doch willkürlich. Mehrere Beispiele, welche die Hauptformen enthalten, findet man bei v. Eye und Falke, 31. Heft, 2. Bl. „Gelehrtentracht des XV. Jahrhunderts". Vgl. ferner Louandre II, France XV. s. „*Grisaille de miracles de N. Dame*" und ebendort „*Calligraphe*".

Endlich darf ich nicht übergehen, dass sich bereits im XV. Jahrhundert eine besondere Kopftracht herauszubilden beginnt, welche erst in der Folge beim Barett zu grösserer Bedeutung gelangen sollte. Wir finden nämlich — doch sind mir bis jetzt nur französische Beispiele bekannt geworden — zuweilen unter Hut und Mütze eine Art Unterzug, welche, anschliessend, bestimmt ist die Haare zusammenzufassen. Bei der weiblichen Kopftracht des XV. Jahrhunderts thut das ein Netz bereits in sehr allgemeiner Weise. Aus diesem Unterzug hat sich wohl ohne Zweifel die Calotte herausgebildet, welche mit oft sehr reicher Verzierung seit dem Ende des XV. Jahrhunderts die häufige Begleiterin und Trägerin des Baretts ist und auch zu Hause allein getragen wurde. So sehen wir sie im letzten Decennium als Hauskappe gebraucht bei v. Eye und Falke, 30. Heft, 5. Bl. „Männertracht. 1490 — 1500". Frühere Beispiele französischer Art in Verbindung mit einer anderen Kopfbedeckung bei Louandre II, France, fin du XV. s. „*Laboureur*" etc. und ebendort „*Bourgeoise*" etc. Von hier nehmen wir unser Beispiel Figur 88. Vgl. noch die sehr noble Tracht ebendort



(Fig. 89.)

„*Grands dignitaires de la cour de Charles VIII.*" Häufiger ist dieser Unterzeug bei Pilgern, Bauern, Hirten und andern Leuten niederen Standes.

Es bleibt nur noch übrig schliesslich des Kopfschmuckes zu gedenken. Wir meinen hier weniger jene reichen Verzierungen von goldener und silberner getriebener Art, von Perlen und Edelsteinen, von denen der Hut Karl's des Kühnen ein berühmtes Muster ist, auch nicht die Büsche und dgl. Federschmuck, von denen es z. B. im Gedicht Kittel, p. 52 (Bibl. des Stuttg. litt. Vereines) heisst:

> Er setzt uf einen hohen huot
> dar uf ein feder von eim strus —;

sondern vielmehr alle die Arten von Kränzen und Reifen, welche nur eine Fortsetzung von den Schapeln der vorigen Periode sind. Wenn auch nicht mit derselben Vorliebe, so sehen wir doch die Sitten fast eben so mannigfach fortdauern bis gegen das Ende des XV. Jahrhunderts, wie das z. B. die „Söhne des Markgrafen Achilles" bei v. Eye und Falke, Heft 14, Bl. 3, zeigen und eben so der Stutzer bei Hefner II, 29. Den Schmuck jener haben wir abgebildet unter Fig. 89 und noch ein anderes früheres Beispiel, das sich ebendort Heft 19, 1. Col. (Männl. und weibl. Trachten aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh.) findet, hinzugefügt. Die Beispiele sind bei ritterlichen Darstellungen namentlich auch auf Teppichen nicht selten. In der Ulmer Verordnung von 1406 werden neben Schellen auch „Federkränze" in der Kirche zu tragen verboten. Jäger, Ulm pag 514. Auch die Sitte der lebendigen Kränze dauert fort, wie eine Stelle in einem Gedicht bei der Clara Hätzlerin, Haltaus, p. 130. Von ainem lieplichen tramb ains gesellen nachweist:

> Die döchter und die knaben
> Beraitten sich zu dem tantz
> Ich pring dir ain rosenkrantz
> Von deines herzens trautt. —

So auch heisst es bei Oswald von Wolkenstein p. 118 (Weber):

do sprach der hofman gut:
Ich bin ain jüngling küne,
kraus, weis ist mir das har,
darauf ein kreutzlin grüne
trag ich das ganze jar.

Fernere Beispiele beider Art bei Hefner II, 48, 94, 121, 139, 158, 167.

Obwohl ich meinerseits in der bisherigen Darstellung die männlichen Kopftrachten des fünfzehnten Jahrhunderts keineswegs für erschöpft halten kann, so wird doch wohl zur Genüge die Überzeugung von einem ausserordentlich grossen Reichthum daraus hervorgegangen sein. Und zwar mögen wir sie uns noch in den letzten Jahrzehnden fast sämmtlich mit einander in Gebrauch denken. Da erscheint es denn als ein sehr merkwürdiges culturgeschichtliches Ereigniss, wie mit dem grossen Umschwunge und den allgemeinen Bewegungen, die im Beginn des XVI. Jahrhunderts stattfanden, dieses bunte Reichthun auf einmal wie weggeblasen ist. Das Barett, mit Hinzufügung oder Weglassung der Haarhaube — Calotte — herrscht mehrere Jahrzehnde ganz allein, und all die verschiedenartigen Formen von Hüten und Hauben sind auf immer verschwunden oder wie der Filzhut ganz zum Bauer heruntergedrückt. Von dieser Erniedrigung sollte er sich freilich wieder erheben, um uns noch heute zu — drücken.

Archäologische Notiz.

Symbolische Darstellungen des gewirkten Teppichs im Schlosse Strassburg [1]).

In dem bischöflichen Schlosse zu Strassburg im Gurkthale befand sich ein gewirkter Teppich, welcher der Fensterbrüstung des Oratoriums der Schlosscapelle als Antipendium diente. Nach dem Brande im Jahre 1856 verschwand der Teppich aus Strassburg; meinem Nachforschungen ist es jedoch gelungen, den Aufenthalt des Flüchtlings in einer Privatsammlung ausser den Marken Kärnthens zu erfahren. Ich glaubte mich verpflichtet, dieses dem Bisthum Gurk und dem ohnehin zur Genüge ausgebeuteten Kärnthen entzogene vorzeitliche Kunstdenkmal zu reclamiren, und meine Reclame hatten den günstigen Erfolg, dass mir der Teppich ausgefolgt wurde und ich selben dem gegenwärtigen Fürst-Bischofe übergeben konnte. Er erhielt nun einen gesicherteren Platz in der hierortigen bischöflichen Residenz.

Ich wage den Versuch der Beschreibung des Teppiches und der Deutung der eingewirkten bildlichen Darstellungen.

Der Teppich ist eine Leistung der Teppichwirkerei, 11 Fuss lang, 25½ Zoll hoch. Die bildliche Darstellung zeigt von rechts nach links eine Reihe von vier Jünglingen und vier symbolischen Thierfiguren. Die Jünglinge sind barfuss, in Pelze gekleidet, welche sich den einzelnen Körpertheilen eng anschliessen und deren Haarbüschel sich rankenartig aufrollen [2]). Die drei ersten Jünglinge sind mit fruchttragenden Weinranken und Blumen gekränzt und gegürtet.

Die Figurenreihe eröffnet ein weisser Jüngling mit dem angeführten Kranze und Gürtel und mit einer geisselartigen Peitsche in jeder Hand. Ihn umgibt ein Spruchband mit dem Spruche:

diese tierlin wil ich triben vnd on die welt belieben.

[1]) Aus dem literarischen Nachlasse des Verfassers. D. Red.

[2]) Eine ähnliche Aufrollung zeigt sich auch bei den Haaren der Mähne des rothen Pferdes, dessen ich später erwähne. Altdeutsche Maler stellten die heil. Magdalena vor, vom Halse bis zu den Füssen in einen eng anschliessenden Pelz gekleidet (W. Menzel's christliche Symbolik I, S. 304 und II, S. 71 und 72). Der Geschichtsverein für Kärnthen besitzt einen Flügel des Wandaltares in der nun aufgelassenen Capelle des Schlosses Heunburg in Unter-Karnthen. Die Aussenseite ist in zwei Felder getheilt. Im oberen Felde zeigt sich Magdalena gemalt, barfuss, mit dem anschliessenden braunen Pelze, dessen Haare jedoch straff anliegen. Das blonde Haar ist aufgelöst und reicht, gescheitelt, zu beiden Seiten des Oberleibes, bis zu den Knien herab. Die heilige Büsserin hält die Hände zum Gebete gefaltet, und wird von vier Engeln gegen Himmel getragen.

Die Schriftcharaktere gehören der gothischen Minuskel an, mit starker Annäherung zur Missalschrift, wie solche auch noch in Ritualbüchern vorkömmt, welche der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angehören und sich in der bischöflichen Gurker Bibliothek befinden.

Dem Jünglinge zur Linken schreitet ein rothes Pferd und diesem zu Häupten steht ein Jüngling im blauen Pelze, mit dem bereits erwähnten Kranze, dem Gürtel und beiden Peitschen. Über dem Pferde und dem Jünglinge zieht sich ein Spruchband hin mit dem Spruche:

das han ich wol empfunden zu dissen dirlin han ich mich ũ būden

Dem blauen Jünglinge zur Linken und ihm zugewendet steht ein grüner, ringgefleckter Drache, und diesem zur Seite ein Jüngling im rothem Pelze mit dem erwähnten Kranze, Gürtel und den Peitschen. Auf dem Spruchbande über dem Drachen und dem Jünglinge ist folgender Spruch zu lesen:

mit disen dierlin sôn wir vns (nit?) began die welt git büssen lon.

Dem erwähnten dritten, rothen Jünglinge schreitet zur Linken ein blauer, blumengefleckter Greif und diesem zu Häupten steht ein Jüngling im weissem Pelze ohne Kranz, Gürtel und Peitschen. Ihm ist zur Linken ein rothes, weissgeflecktes, an dem Elfenbeinhorn leicht erkennbares Einhorn zugekehrt. Den Jüngling umgibt ein Spruchband mit dem Spruche:

die welt ist vntrwen fol mit dissen dierlin ist vns wol.

Das dem Jünglinge zugewendete Einhorn schliesst die Figurenreihe.

Zwischen dem ersten Jünglinge und dem rothem Pferde ist oben ein *t*, unter den Hinterfüssen des Pferdes ein *u* und unter den Vorderfüssen ein *b* eingewirkt, weiters unter dem Drachen ein *o*, zwischen dem dritten Jünglinge und dem Greif ein *r*, unter dem Vorderfusse des Greifes ein *e*, unter dem Einhorn ein *n*, und ober dem Einhorn ein *g*.

Sämmtliche Buchstaben gehören der gothischen Minuskel an, sind aber auffallend eckig, roth gefärbt mit weisser Randeinfassung. Die Zusammenstellung scheint das mir unerklärbare *tuboreng* zu geben.

Dass mit der Figurenreihe eine Lehre, eine Mahnung symbolisirt werden wollte, deuten schon die Sprüche auf den einzelnen Spruchbändern an. Den nächsten Fingerzeig zur

Deutung der bildlichen Darstellung glaube ich im Einhorn zu finden.

Das Einhorn ist nämlich ein Symbol der Einsamkeit, des von der Welt zurückgezogenen, beschaulichen Lebens [1]). Das rothe (höllische) Pferd, der Drache, der Greif, sind bekannte Sinnbilder des Bösen; der Drache insbesonders das Sinnbild des Truges, der Hinterlist, des trügerischen Verführens.

Das Sinnbildliche der vier Thiere erwägend und die Sprüche auf den Spruchbändern berücksichtigend, glaube ich die Vorstellung auf dem Strassburger Teppiche in folgender Weise zu deuten.

Der Jüngling will seine bösen Gesellen vertreiben und ohne die Welt, d. h. abgeschieden von der Welt bleiben, denn er hatte sich mit bösen Gesellen verbunden, aber empfunden, dass man mit solchen nicht verkehren soll, dass die Welt bösen Lohn gebe und der Untreue voll sei. Bei dem Einhorn, d. i. in der Abgeschiedenheit ist uns wohl.

Diese Deutung dürfte auch durch die bacchantische Bekränzung und Umgürtung der ersten drei Jünglinge als Deutung auf das tolle Treiben im bacchantischen Zuge und auch durch die haarige Pelzbekleidung des unbekränzten und ungegürteten Jünglings, als Zeichen der Busse in der Wildniss, gerechtfertiget werden.

Der Teppich dürfte wohl erst dem XVI. Jahrhunderte angehören, und es ist nur noch zu bemerken, dass sich auf dem bischöflichen Gurker Schlosse Grades im Metnitzthale Einrichtungsstücke befinden sollen, deren Überzüge eine dem Strassburger Teppiche ähnliche Wirkerei zeigen [1]).

G. Freiherr v. Ankershofen.

[1]) Minter's Sinnbilder der alten Christen, I, S. 43. Christliche Kunstsymbolik S. 48. Alt: Heiligenbilder, S. 77.

[1]) Das Mitglied der k. k. Central-Commission, Herr Ministerialsecretär Dr. G. Heider, äusserte sich über den Werth dieses Teppichs in folgenden Worten:

„Der beschriebene Teppich, obwohl aus später Zeit, ist durch die symbolischen Darstellungen interessant, deren Deutung im Allgemeinen gelungen ist, obgleich sich ein Fingerzeig für ein näheres Eingehen auf die vorgeführten Gestaltungen aus dem Vergleiche derselben mit der symbolischen Darstellung der Tugenden und Laster, wie sie beispielsweise in der „Note wider den Teufel" (Archiv der Akademie der Wissenschaften 1850) und in den Miniaturdarstellungen der Concordantia caritatis (Lilienfelder Handschrift) auftreten, ergeben würde".

Literarische Besprechung.

Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Herausgegeben von Ernst aus'm Weerth. Erste Abtheilung Bildnerei. Erster Band 1857, Zweiter Band 1860.

Wenige Länder Deutschlands dürfen sich einer so liebevollen und und eingehenden Verherrlichung ihrer künstlerischen Vergangenheit rühmen, wie sie die Rheinlande durch das Prachtwerk des Herrn Ernst aus'm Weerth erfährt. Gelingt dem Verfasser sein seit mehreren Jahren vorbereitetes Unternehmen, so wird dem Freunde und Forscher des rheinischen Alterthums das genaueste und vollständigste Bild der Kunstthätigkeit der alten Rheinlande geboten werden, das er nur wünschen kann. Grösste Vollständigkeit versprach der Verfasser im Prospecte seines Werkes. Dass er es mit seinem Versprechen Ernst meint, beweisen die bis jetzt veröffentlichten zwei Bände (40 Folio-Tafeln), welche selbst den entlegeneren und wenig bedeutenden Monumenten den ausführlichsten Raum gönnen. Ob durch diese in der neueren Literatur einzige Vollständigkeit nicht die Möglichkeit der Vollendung gefährdet wird, nicht die Übersicht erschwert und der Eindruck von der Bedeutung des Ganzen geschwächt wird, dies Alles wäre zu bedenken. Auch sonst wurden mannigfache Klagen vorgebracht, Klagen über das unhandliche Format, über das geographische Princip der Anordnung, welches in gar vielen Fällen das äusserliche und zufällige ist, Klagen über die gewaltsame Trennung nahe verwandter Gegenstände, während doch das Zusammenhalten derselben den anziehendsten und tiefsten Blick in die innere Entwicklung rheinischer Kunst gestattet hätte, Klagen endlich über den Beginn mit Werken des Kunsthandwerkes und der decorativen Plastik, anstatt mit architektonischen Schöpfungen, auf welche bei der Besprechung der ersteren dennoch meistens zurückgegangen werden muss. Das Begründete der einen und anderen Klage muss man zugeben. Wenn es dem Herausgeber beliebte, ein blosses Repertorium der niederrheinischen Kunst im Mittelalter zu liefern, eigentlich nur eine Vorarbeit einer wissenschaftlichen Geschichte der Kunst, so hatte er gewiss wichtige Gründe für diese freiwillige Einschränkung. Wir wünschen, dass es nicht bei der Vorarbeit sein schliessliches Bewenden haben möge, wir sind aber auch jetzt schon dem Herausgeber dankbar für die mannigfache Belehrung, welche aus dem Studium des mit Fleiss und Gründlichkeit angelegten Repertoriums gewonnen wird. Sie trifft nicht allein die genauere Kenntniss der Local- und Provinzialkunstgeschichte: auch die allgemeine Kunstgeschichte hat ihren Antheil an dem Gewinn. Wir wollen es versuchen, diesen letzteren in den folgenden Zeilen hervorzuheben. Dass wir dabei die vom Verfasser beliebte Anordnung umstossen, die chronologische Folge schärfer in das Auge fassen und die gleichnamigen Gegenstände nicht von einander trennen, bedarf keiner Entschuldigung. Auch die geringere Beachtung des ersten Bandes müssen wir uns erlauben lassen. Die in demselben veröffentlichten Gegenstände leiden an einer gewissen Einförmigkeit und besitzen nur zum geringeren Theile ein hervorragendes Interesse; dagegen sind die Publicationen des zweiten Bandes reicher, mannigfaltiger und wie die Essender und Aachner Schätze bedeutsamer. Überdies hat der erste Band bereits in der archäologischen Zeitschrift von Quast und Otte (II, 187) eine eingehende Besprechung erfahren. Auf diese dürfen wir uns um so eher berufen, als die Mehrzahl der daselbst vorgeschlagenen Verbesserungen vom Verfasser im folgenden Bande angenommen wurden. So hat er das emaillirte Reliquiar in Xanten (T. XVII, 4) nachträglich richtig als einen Reisealtar bestimmt und um ein Jahrhundert vordatirt, so auch die angeblichen Künstlerporträte (T. XVI) des Hochaltars zu Calcar als Prophetenbilder erklärt. Es liesse sich vielleicht noch eine kleine Nachlese halten. Die Anbetung der Magier auf T. XVI, 2 ist eine dem späteren Mittelalter ganz geläufige Darstellung der heiligen Familie. Mit Unrecht wird von den Elfenbeintafeln (T. VI, 7) behauptet, die ihnen zu Grunde liegende Legende sei unbekannt, da wenigstens die beiden Motive der Verkündigung und der Geburt Christi klar an den Tag treten. Aus der blossen Stylbetrachtung lässt sich ferner nicht absehen, aus welchem Grunde ein Brustschild einer Schützengilde (T. VI, 2) in das XVI., zwei andere in Ornamenten und Formen gleichartige (T. VII, 7—10) in das XV. Jahrhundert verlegt werden. Wir schliessen noch einige den zweiten Band betreffende Bemerkungen

an. S. 47 wird die Entstehung des Sacramentshäuschens aus den kirchenräuberischen Angriffen der Wiedertäufer im XVI. Jahrhunderte erklärt. Wie ist dieses möglich, da der Verfasser Sacramentshäuschen aus dem XV. Jahrhundert kennt, ja nur vier Zeilen unter jener Erklärung ein solches „aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts" anführt! Auf T. XXIX, 2 wird ein in Erz gegossenes Crucifix (in Werden) veröffentlicht, über die Entstehung des Werkes aber (S. 38) Folgendes behauptet: „Man kann dieses rohere Werk nicht anders als vor den Schluss des ersten Jahrtausends setzen, wo die Angst vor dem vermeintlichen Weltuntergange einen schnellen Verfall in der Bildung herbeiführte, die unter Karl dem Grossen und den Ottonen plötzlich und einzeln erstand". Zur weiteren Vergleichung werden die Gusswerke von Essen und Hildesheim herangezogen. Die Werke der Ottonen-Periode fallen in die letzten Jahre des zehnten, jene des heil. Bernward in Hildesheim bereits in die ersten Jahre des eilften Jahrhunderts. Zwischen diesen beiden, kaum durch ein Jahrzehend getrennte Perioden soll ein dauernder Bildungszustand liegen, der sich in einem wenn auch schlechten, doch bestimmten Kunststyle äussert? Die vereinzelten Schilderungen R. Glaber's und Anderer über den Aberglauben am Wendepunkte des Jahrtausends berechtigen keineswegs, auf den verkümmerten Stand der Kunsttechnik einen unmittelbaren Schluss zu ziehen, eben so wenig kann blosse Ungeschicklichlichkeit und mangelhafte Zeichnung für sich allein als chronologisches Merkmal gelten. Was das in Rede stehende Werk anbelangt, so liegt gar kein Grund vor, seine Entstehung dem späteren Jahrhunderte romanischen Styles vorzuenthalten. Die Thätigkeit des Mönches von St. Gallen Tutilo führt der Verfasser (S. 35) bis an den Beginn des eilften Jahrhunderts fort. Das Nekrologium von St. Gallen ist grausam genug, den Lebensfaden des Künstlers schon im Jahre 915 abzuschneiden. Wir wollen uns aber bei diesen einzelnen Ausstellungen nicht länger aufhalten und lieber sofort die übersichtliche Schilderung der wichtigsten Kunstwerke beginnen.

An der Spitze der rheinischen Sculpturen steht der Zeit nach der Mantel eines Elfenbeingefässes im Schatze zu Xanten (T. XVII, 1) aus dem fünften Jahrhunderte. Der Verfasser gibt beide bis jetzt vorgeschlagenen Deutungen, nach welchen bald Zeus Rettung, bald Achill auf Skyros hier vorgestellt sein soll, an, erklärt sie zwar für ungenügend, ersetzt sie aber nicht durch eine andere. Derselben Zeit vindicirt er einen ähnlichen Elfenbeinmantel in Werden (T. XXIX, 6) mit der Darstellung der Geburt Christi. Wenn der Verfasser auch auf die gleiche Befestigungsweise von Boden, Mantel und Deckel Nachdruck legt, so ist das schwer verständlich, da ja notorisch Schloss und Silberplättchen, welche die einzelnen Theile zusammenhalten, erst eine spätere Zuthat sind. Dagegen ist der antike Anklang insbesondere bei der Gestalt Maria's und Joseph's unverkennbar, und aus diesem Grunde der altchristliche Ursprung nicht unwahrscheinlich. Von allen uns bekannten Elfenbeinsculpturen kommt der Werdener Büchse ein Basrelief im vaticanischen Museum (Agincourt, T. XII, 14) am nächsten. Zur Bekräftigung der Ansicht des Verfassers, dass wir hier ein altchristliches Werk vor uns haben, hätte dasselbe wohl angeführt werden können.

Nach diesen beiden Monumenten werden wir sofort in den Kreis der fränkischen Kunst eingeführt. Im Textbuche zum ersten Bande hatte zwar der Verfasser nicht übel Lust, die Zahl der vorkarolingischen Denkmäler am Niederrhein um zwei zu vermehren. Zwei Elfenbeinkästen in Cranenburg (T. VI, 8) und Xanten (T. XVII, 2) mit agonistischen Schilderungen geschmückt, kann er „spätestens" in die karolingische Periode versetzen. Durch den Widerspruch Quast's aufmerksam gemacht, gibt er im zweiten Bande denselben einen jüngeren und byzantinischen Ursprung. Vielleicht hätte sich für die frühere Ansicht eine Stütze finden lassen durch die Vergleichung mit der Elfenbeincassette zu Cividale im Friulischen, die mit den rheinischen Gefässen im Ornamente identisch, durch den Inhalt ein höheres an die Antike streifendes Alter verräth.

Ein anderes Werk, von welchem sich gleichfalls ein spätrömischer Ursprung behaupten liesse, versetzt der Verfasser freiwillig in eine viel spätere Zeit. Das sind die Kanzelreliefs im Aachner Münster. Er setzt ihre Anfertigung in eine Zeit, „wo man wohl noch das Erbtheil allgemeiner mythologischer Vorstellungen besass, aber deren sicheres Wissen verloren hatte". Diese Zeit präcisirt er sodann als das eilfte Jahrhundert; unter Kaiser Heinrich II., höchst wahrscheinlich in St. Gallen, von einem Schüler Tutilo's wurden diese Bildwerke, und zwar alle unter einander zusammenhangend und unmittelbar für die Aachner Kanzel bestimmt, gearbeitet (S. 46 ff.). Wir sprechen unumwunden die Meinung aus, dass diese Sätze eben so viele Irrthümer enthalten. Eine Thatsache allein steht fest und wird durch eine Inschrift an der Kanzel selbst bekundet, dass dieselbe eine Stiftung Kaiser Heinrich's II. sei. Ebenso gewiss ist aber auch, dass wir den Ambo nicht mehr in seiner ursprünglichen Form besitzen. Er hat seinen Schmuck geändert, ob bei der Gelegenheit, als er von der alten Stelle in den Chor gerückt wurde, ob früher oder später, lässt sich nicht mehr bestimmen. Gesetzt auch, die Elfenbeintafeln gehören zur ursprünglichen Decoration, so folgt daraus noch keineswegs, dass dieselben erst unter Heinrich II. und für diese Kanzel gefertigt wurden. Die Benützung bereits vorhandener Kunstwerke und ihr Einfügen an neuer Stelle gehört im Mittelalter nicht zu den seltenen Fällen. Der Verfasser gibt selbst zu, dass in den übrigen Schmucktheilen keine Planmässigkeit herrscht. Da alle äusseren Handhaben fehlen, um das Alter und die Herkunft des Werkes zu bestimmen, so müssen die inneren Merkmale, Styl und Technik, zu Rathe gezogen werden. Für St. Gallen und einen Schüler Tutilo's spricht nach dem Verfasser das Laubwerk zur Seite der Bacchanten. „Es erinnert an romanische Charaktere überhaupt, wie an das Laubwerk des Tutilo insbesondere". Wir bestreiten den romanischen Typus der Ornamentik an den Aachner Tafeln. Jedenfalls ist die Verwandtschaft mit jenem auf Tutilo's Diptychon eine entfernte. Auf diesem aber ist ein antikes Ornament strenge copirt, so dass für unser Werk höchstens eine Verwandtschaft und Ähnlichkeit mit spätrömischen Ornamenten nachgewiesen werden kann. Es war Pflicht des Verfassers, durch Vergleichung mit analogen Denkmälern wenigstens annähernd das Zeitalter zu bestimmen. In einer Anmerkung citirt er das berühmte im Museum Cluny bewahrte Relief: figure panthée. Wir bedauern, dass er nicht ausführlicher auf dieses der letzten römischen Zeit angehörige Werk einging. An einem Baume lehnt eine mit der Aachner Isis (T. XXXIII, 8) in Styl und Gewandung durchaus identische weibliche Figur. Mit der Linken hält sie eine reich geschmückte Schale empor, die Rechte führt einen Thyrsusstab. Zu ihren Häupten schweben kleine geflügelte Engel mit einem Kranze; die Hauptfigur knieend; links schmiegt sich eine Frau an dieselbe an, rechts steht eine kleine weibliche Gestalt mit einem Fruchtgewinde in den Händen. Wir fügen dieser an Ort und Stelle gemachten Beschreibung noch die Notiz an, dass das Pariser Werk einen Cylinder bildet, dessen hintere Hälfte glatt, dessen vordere allein mit der eben erwähnten Gruppe geschmückt erscheint. Das Ganze bildete offenbar den Arm eines Lehnstuhles. Als halbe Cylinder treten uns auch die Aachner Reliefs entgegen. Hatten sie nicht ursprünglich dieselbe Bestimmung wie das Pariser Elfenbein? Von höchster Wichtigkeit und für die Beurtheilung des Alters der Aachner Tafeln entscheidend sind dann ferner zwei Diptychen in Gori's Thesaurus (t. 2, T. 1, 3, 9). Das barberinische Diptychon des Constantius Augustus aus dem IV. Jahrhundert zeigt als Hauptbild den Kaiser zu Pferde als Triumphator über die Sarmaten. Die Übereinstimmung mit dem Reiterbilde in Aachen im Style, in der Gewandung, in der Rüstung ist so gross und treffend, dass das letztere unmöglich in einem wesentlich verschiedenen Zeitalter geschaffen sein kann. Das andere Diptychon (Riccardianum) mit der Figur der castitas leistet für T. XXXIII, 8 die gleichen Dienste. Eben die einzelnen Abweichungen in den Details lassen die Identität des Styles nur noch deutlicher hervortreten und führen zu dem gleichen Schlusse,

dass zwischen der Entstehungszeit dieses Diptychons und der entsprechenden Aachner Tafel keine grosse Entfernung liegen kann. Fügen wir noch hinzu, dass nach Garucci's Versicherung die berühmte Camee im Museo Borbonico, Ägyptens Personification darstellend, dieselbe Haartracht und Flechtenspaltung aufweist wie Nr. 8 auf T. XXXIII, so ist die Nothwendigkeit, die Aachner Tafeln um ein halbes Jahrtausend früher zu datiren, als es dem Verfasser beliebt, dargethan. Damit fallen aber auch die übrigen Vermuthungen des Verfassers, welche ohnehin auch unter einander mannigfache Widersprüche zeigen. Für die Bilder 4, 5, 7, 8 nimmt er die gang und gäbe Ansicht an, welche in denselben bacchische Gestalten, die Verkörperung der Venus mar. und der Isis (die beiden letzten Typen gehen am Ausgange des Heidenthums nach Apulejus vielfach in einander über) erblickt. Für die Deutung des fünften Bildes (Nr. 6) folgt er E. Förster's Spuren und erklärt es für den heil. Michael, übersehend, dass die ganze Composition mit alten Kaiserdiptychen übereinstimmt, die Embleme auf den heil. Michael durchaus nicht passen. Wenn in dieser Figur trotz des mangelhaften Nimbus und Flügelpaares der heil. Michael erkannt wird, so ist kein Grund vorhanden, sich gegen die Deutung der letzten Figur (Nr. 9) als heil. Georg so eifrig zu sperren. Sie dünkt uns noch weniger gezwungen, als die vom Verfasser vorgeschlagene, welche in dem Reiter den Kaiser Heinrich II. erblickt, „der für sein Streben, das Böse zu überwinden, von zwei Victorien die Siegerkrone erhält". Wir wollen nicht fragen, wie es mit dem „frommen" Charakter des Kaisers stimmt, dass er, der sich auf der Inschrift des Ambo: Celestis honoris anhelus nennt, diese Ehren auf dem Bilde schon vorweg nimmt, nicht hervorheben, dass an dem Bilde selbst nicht der leiseste Zug wahrgenommen wird, welcher zur Annahme einer Porträtdarstellung berechtigte. Dagegen stellen wir die Frage, wo der vom Verfasser (S. 84) behauptete innere Gedankenzusammenhang der sechs Reliefs, „der beziehungsweise mit dem Ambo selbst in Verbindung steht", angetroffen wird. Vier heidnische Darstellungen, welchen „jegliches christliche Emblem fehlt", eine legendarische Schilderung und ein Porträtbild, wo ist da der innere Zusammenhang, wo die Beziehung zum christlichen Lehrstuhle? Dem Verfasser entgeht es nicht, dass sein Lösungsversuch gänzlich misslungen sei (was er an angeblich christlichen Symbolen in den Bildern entdeckt hat, ist so nichtssagend allgemein, dass er selbst kein Gewicht darauf legt); er entschuldigt sich durch die Vieldeutigkeit christlicher Symbole. Alle Schwierigkeiten mindern sich aber bei Handhabung der richtigen Methode, welche sich mit der Willkür allgemeiner abstracter Sinnbilder, wie Kampf des Guten mit dem Bösen und dergleichen nicht begnügt, sondern concreten Gedankenbildungen nachgeht und schriftliche Zeugnisse beibringt. So lange wir nicht die poetisch und populär kirchliche Literatur des Mittelalters eben so genau kennen, wie der classische Archäologe seinen Hesiod und Homer, werden wir in der Kunstsymbolik nichts Dauerndes leisten.

An die Spitze der fränkischen Kunst stellt der Verfasser nach Kinkel's Vorgange den Reliquienschrein des heil. Willibrord in Emmerich. Er soll aus dem Anfange des achten Jahrhunderts stammen, doch gibt der Verfasser zu, dass er erst nach dem Tode des Heiligen (739) verfertiget wurde. Auch schwankt er in der Bestimmung des Ursprunges, den er bald angelsächsisch, bald fränkisch nennt. Quast hat a. a. O. diese Altersangabe überhaupt in Zweifel gezogen und den Schrein um nahezu drei Jahrhunderte jünger angesetzt. Die Verwandtschaft des Styles und der Technik mit den Essender Kreuzen erscheint allerdings auffällig genug, um eine Gleichzeitigkeit muthmassen zu können; da aber nur das Stylgefühl die Entscheidung bringt, so kann die Vorsicht nicht weit genug getrieben werden. Die wichtigste Frage ist, wie viel und wie Grosses man den nordischen Goldschmieden der vorkarolingischen Periode zutraut. Die Untersuchung muss mit einem sicher datirten Werke beginnen, wie wir es glücklicherweise in dem Schatze von Guarrazar aus dem Ende des VII. Jahrhunderts besitzen. Die von Lasteyrie über diesen reichen Fund angestellten Erörterungen werden mittelbar auch dem Emmericher Schreine zu Gute kommen. Die der karolingischen Periode angehörigen Werke, wie Thüren und Gitter am Aachner Münster, theilweise schon früher publicirt, bieten der Besprechung keinen neuen Stoff. Allgemeine Ansichten und Definitionen der fränkischen Kunst, welche der Verfasser bei solchen Gelegenheiten äussert, übergehen wir um so lieber, als ihre Irrthümer keine weitere Nachfolge fürchten lassen. Wenn die Schöpfungen der fränkischen Kunst (I, S. 8) als Werke „einer sich entwickelnden Fähigkeit" bezeichnet werden, so ist damit nichts gewonnen, eben so wenig ist (II, S. 92) die „Paarung classischer Form mit ursprünglich roher" für die karolingische Zeit charakteristisch. Auch die Parallele zwischen fränkischer und ägyptischer, so wie jüdischer Kunst (S. XVI und II, S. 59), desgleichen die Erörterung des Verhältnisses zwischen Innen- und Aussenbau, welche auf falschen und unklaren Voraussetzungen beruhen, hätten wir gern aus dem sonst so verdienstlichen Werke ausgemerzt.

Die grösste Bereicherung erfährt unsere Kenntniss der ottonischen Kunstperiode, insbesondere durch die Veröffentlichung der Essender Kirchenschätze (T. XXIV—XXIX), auf deren glänzende und treue Reproduction der Herausgeber sorgfältig Bedacht nahm.

Vier Vortragskreuze, auf der Schauseite mit Filigran-Ornamenten, Edelsteinen und Emaillen geschmückt, die Rückseiten gravirt, fesseln vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit. Da auf drei Kreuzen die Namen der Spender angegeben sind, so war die Hoffnung vorhanden, auch die Zeit ihrer Anfertigung bestimmen zu können. Der Verfasser folgte diesen Spuren und vermuthet als die Donatoren des ersten Kreuzes zwei Enkel Otto's des Grossen, die Kinder Ludolf's, Otto († 982) und die Äbtissin Mathilde († 1011). Das zweite Kreuz stammt dann von derselben Mathilde, das dritte wurde von der Äbtissin Theophanu um die Mitte des eilften Jahrhunderts gestiftet. Es ist bekannt, dass andere Forscher von diesen Datirungen wesentlich verschiedene in Vorschlag brachten, und auch die Zeitordnung umkehrten. Das Theophanu-Kreuz, als das roheste, aus zusammengetragenem Materiale verfertigt, gilt als das älteste, welchem sich erst im zwölften Jahrhunderte die Mathilden-Kreuze anreihen. Lässt sich auch der geringere Kunstwerth des Theophanu-Kreuzes nicht bestreiten, so bleibt dennoch die unmittelbare Folgerung daraus auf das höhere Alter unzulässig. Die Verwandtschaft der Mathilden-Kreuze mit dem grossen Bernwards-Kreuze in Hildesheim (und dem Lothar-Kreuze in Aachen) macht die Zeitbestimmung des Verfassers im hohen Grade glaublich. Übrigens ist die grössere Vollendung des älteren Werkes nicht das einzig Räthselhafte an den Essender Kreuzen. Die Gravirung der Rückseite trägt einen ganz anderen Stylcharakter als die Filigranornamente der Schauseiten und zeigt in der Zeichnung der überfallenden gezackten Blätter bereits die ausgebildete romanische Kunst. Etwas Ähnliches begegnet uns bei der Betrachtung des siebenarmigen Leuchters in Essen „aus dem Schlusse des ersten oder vom Anfange des zweiten Jahrtausends". Auch hier will die Stylbeschaffenheit mit der urkundlichen Zeitbestimmung nicht harmoniren. Der Verfasser wiederholt Kugler's (Kunstgeschichte II, 89) Bemerkung von der arabischen Behandlung des Blattornamentes, deren Vorkommen am Beginne des eilften oder gar am Ende des zehnten Jahrhunderts schwer erklärlich ist. Ausserdem aber bemerkt man einen schroffen Gegensatz zwischen der Bildung des eigentlichen Fusses und des Stammes. So reich und vollendet dieser gestaltet ist, so plump und roh tritt uns der erstere entgegen. Sollte das ganze Werk wirklich aus einem Gusse sein?

Von den weiteren Essender Schätzen heben wir noch die kostbare Schwertscheide, in der Einleitung (S. XVII) dem eilften, im Texte aber dem zwölften Jahrhunderte zugeschrieben, und sodann den von der Äbtissin Theophanu gestifteten Buchdeckel von Elfenbein und Goldblech hervor. Das Hauptmotiv des Elfenbeinreliefs bildet die Kreuzigung Christi mit dem Gefolge historischer und allegorischer

Figuren, wie sie uns von zahlreichen Diptychen her bekannt sind. Die Deutung der historischen Figuren unterliegt nicht den geringsten Schwierigkeiten, dagegen scheinen die allegorischen Figuren solche wenigstens dem Verfasser noch in hohem Grade zu bieten. Zu beiden Seiten des Kreuzes vor Maria und Johannes erblicken wir zwei weibliche Gestalten, die eine mit dem Kelche und der Kreuzfahne, die andere mit einem Palmzweige ausgestattet. Über dieselben sagt der Verfasser: „Analogien gemäss stellt die eine die streitende, die andere (mit der Siegespalme) die triumphirende Kirche vor". Es sind dies nahezu dieselben Worte, welche E. Förster (Geschichte der deutschen Kunst I, 63) zur Erklärung eines bekannten Reliefs aus dem Bamberger Domschatze (Denk. I, Bildn. S. 9) anwendet. Schon Förster's Erklärung ist durchaus falsch und entbehrt eines jeden Schriftzeugnisses. Weder ist das Auffangen des Blutes Christi im Kelche ein Sinnbild des Streites, noch das Bild der Gegenseite, wo die Kirche die Personification des Judenthums zurückweist, so zu deuten, als ob die Kirche die Prämie des Sieges in Empfang nehme. Noch irriger ist aber die Erklärungsweise des Verfassers. Er hat vergessen, dass er in seinem Werke (S. 87) die Idee der triumphirenden und streitenden Kirche dem Anfange des eilften Jahrhunderts als Bildmotiv absprach. Doch dieses nebenbei. Die Analogien, auf welche er sich beruft, widerlegen ihn. Das Bamberger Relief haben wir schon als wesentlich verschieden angeführt. Jenes zu Cividale (Gori III, T. 16) zeigt unter dem Kreuze die Kirche mit Kelch, Fahne und Schlüssel, neben dem Kreuze das Judenthum oder die Synagoge mit verbundenen Augen, gesenkter Lanze und einem Widderkopfe in der Hand. Auf dem Altare zu Soest (Quast Zeitschr. II, T. 15) sind den beiden Figuren (die eine vom Engel zum Kreuze geleitet, fängt das Blut Christi im Kelche auf, die andere mit verbundenen Augen wird von einem bewaffneten Engel weggestossen) sogar die Namen: ecclesia und synagoga beigeschrieben. Wo ist da von der streitenden und triumphirenden Kirche eine Spur? Während der Verfasser nur solche Bildwerke anführt, die keine Analogien bieten, vergisst er dasjenige Werk zu erwähnen, welches dem Essender Relief am nächsten steht, ja in den wichtigsten Motiven mit diesem sogar identisch ist. Die Frauenkirche zu Tongres bewahrt in ihrem Schatze den Elfenbeindeckel eines Evangeliars aus dem X. Jahrhundert, der zu beiden Seiten des Crucifixes links eine Frauengestalt mit der Kreuzfahne, rechts eine andere mit dem Palmenzweige, gerade so wie auf unserem Relief zeigt. Eine gute Abbildung gibt das berühmte Werk: *Mélanges d'Archéologie* im II. Bande, T. VI. Der Palmenzweig gilt hier, was auf anderen Kreuzigungsbildern (romanische Albe im Dom zu Freisingen, Elfenbeinrelief in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris u. a.) die Mauerkrone und das Messer der Beschneidung bedeutet, als das Emblem des Judenthums. Die Palme ist ein aus der Römerzeit, wie Medaillen des Titus und Vespasian beweisen, recipirtes Sinnbild Palästinas. Und so hätten wir hier einfach nur die Darstellung des Christenthums und des Judenthums oder der ecclesia und synagoga zu erblicken, freilich nicht in der dramatischen Entgegenstellung, wie sie die bildende Kunst und Poesie des späteren Mittelalters liebte. Es hat dieses Motiv, wie so viele andere im Laufe der Zeiten eine grosse Umwandlung erfahren. Den Ausgangspunkt bilden die ecclesia ex circumcisione und die ecclesia ex gentibus auf altchristlichen Mosaiken (S. Sabino in Rom). Aus dieser Einheit treten allmählich die Gegensätze immer schärfer heraus; das Judenthum wird aber zunächst nur ethnographisch charakterisirt, sein Hass gegen die Erlösung nur leise (durch Abkehr des Kopfes) angedeutet, bis er im zwölften Jahrhundert im dramatisch Lebendigen sich äussert. Die Kenntnissnahme der Elfenbeinwerke in der Mél. d'Arch. hätte übrigens dem Verfasser auch jeden Zweifel benommen, dass die vier kleinen Figuren in den Kreuzesecken wirklich nur die den Gräbern Entstandenen vorstellen.

Die rheinische Kunst des eilften Jahrhunderts wird, wie wir sahen, am glänzendsten durch die Essender Schätze vertreten. Doch fehlt es auch der Aachner Schatzkammer nicht an trefflichen Mustern frühromanischen Styles. Der Verfasser führt uns das Antipendium (T. XXXIV, 1), die Deckel des Evangelienbuches (T. XXXIV, 2) und kleinere Elfenbeinreliefs (T. XXXVI, 8) vor, und erläutert sie in eingehender Weise. Die bedeutendsten Aachner Schätze, wie der Kronleuchter, der Marienschrein und der Schrein Karl des Grossen stammen allerdings erst aus der späteren romanischen Periode. Sind auch dieselben schon theilweise früher von Martin und Cahier publicirt worden, so freuen wir uns doch denselben auch hier zu begegnen. Ihre artistische Bedeutung und damit auch das Verdienst, dass sich der Verfasser durch ihre genaue Schilderung erworben hat, wird noch klarer an den Tag treten, bis auch die anderen Meisterwerke rheinischer Goldschmiedkunst, in Siegburg und Cöln bewahrt, uns vorliegen werden. Der Verfasser verspricht die Veröffentlichung der Siegburger Schreine im dritten Bande. Wir hoffen, dass dieselbe sich nicht allzulange verzögern werde, und sprechen zum Schlusse nur noch den Wunsch aus, dass die Zeichnungen noch gleichmässiger als dies bis jetzt der Fall war, den Styl und Charakter der Originale wiedergeben und die historischen Erläuterungen an Consequenz und Präcision gewinnen möchten. Der wissenschaftliche Fortschritt, welchen der Text zum zweiten Bande, mit jenem des ersten Bandes verglichen, bekundet, lässt uns die Erfüllung des Wunsches mit Zuversicht erwarten [1]).

Anton Springer.

[1]) Eine Bemerkung des Herrn Ernst aus'm Weerth im II. Bande (S. 136 Anmerkung) in Bezug auf die Redaction der „Mittheilungen" können wir nicht mit Stillschweigen übergehen. Herr Ernst aus'm Weerth überliess nämlich Kaplan Dr. F. Bock seine Originalzeichnung der Corona argentea im Schatze zu Aachen zur Benützung für dessen Werk über die deutschen Reichskleinodien. Dr. Bock benützte jedoch angeblich diese Zeichnung vor dem Erscheinen seines Werkes zu einem Aufsatze über die deutsche Königskrone zu Aachen, welchen er in den „Mittheilungen" 1859, S. 63 veröffentlicht hat. Herr Ernst aus'm Weerth bemerkt nun über diesen Vorgang, dass er seine Zeichnung Dr. Bock nur für das Werk über die Reichskleinodien gab, „nicht aber zur Publication in einer Zeitschrift, welche unsere Priorität absichtlich verschweigt und vernichtet". Zu unserer Rechtfertigung genügt es anzuführen, dass Dr. Bock in seinem Aufsatze ausdrücklich bemerkt, dass er den Krönungsschatz in Aachen photographiren liess. Wir waren daher zu der Annahme berechtigt, dass auch die von ihm eingesandte Zeichnung für den veröffentlichten Holzschnitt nach einer seiner photographischen Aufnahmen angefertigt worden sei. Den privatlichen Beziehungen des Herrn Dr. Bock zu Herrn E. a. Weerth stehen wir gänzlich fremd, wir konnten unmöglich wissen, welches Übereinkommen beide Herren rücksichtlich der Überlassung von Originalaufnahmen getroffen haben und es ist mithin von unserer Seite die Priorität derselben, weil der Bestand einer solchen uns unbekannt war, auch nicht absichtlich verschwiegen worden. Ein Organ wie die „Mittheilungen", welches fast ausnahmslos die darin besprochenen Kunstobjecte nach — auf Kosten der k. k. Central-Commission angefertigten Originalaufnahmen veröffentlicht, hat wahrlich nicht Ursache, es zu verschweigen, wenn es ausnahmsweise eine Abbildung irgend einem Werke entlehnt oder die Originalzeichnung von einer Privatperson zur Benützung erhält, und es ist sich auch die Redaction in dieser Beziehung seit dem Bestande dieser Zeitschrift nicht eines Vorwurfes bewusst.

D. Red.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von $3^1/_2$ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 10. V. Jahrgang. October 1860.

Die mittelalterlichen Kunstwerke der Jakobskirche in Leutschau.

Von Wenzel Merklas.

(Mit 2 Tafeln.)

Die folgenden Blätter versuchen eine beschreibende Skizze der mittelalterlichen Sculpturen und Gemälde, welche sich in der St. Jakobskirche zu Leutschau bis auf unsere Tage erhalten haben. Ausser dem Interesse, das diese Werke als Kunstdenkmäler des Mittelalters schon an sich bieten, nehmen sie noch in einer näher liegenden Beziehung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, indem sie in Verbindung mit einer über die Grafschaft Zips und die benachbarten Gegenden zerstreuten Gruppe verwandter Arbeiten [1]) von dem Dasein einer einheimischen Kunstschule Kunde geben, welche eine sehr beachtenswerthe Thätigkeit entwickelte und sich nach einer schon öfter ausgesprochenen Ansicht an den Namen des bekannten Veit Stvos knüpfte.

Leider fehlt es uns zur Zeit noch an hinreichenden positiven Daten über die näheren Verhältnisse dieser Schule, und es muss auch die Frage, ob und in wiefern die Denkmäler der Leutschauer Kirche mit Veit Stvos und seinen Schülern in Verbindung stehen, so lange offen bleiben, bis bei fortgesetzter Forschung entweder durch neu entdeckte urkundliche Nachrichten, oder genauen Vergleich mit Werken, welche dem Meister unzweifelhaft angehören, ein endgiltiges Urtheil möglich sein wird. In der That verleihen die damaligen Zeitverhältnisse selbst der Meinung, dass Stvos oder seine Schüler sich auch an den Sculpturen der St. Jakobskirche betheiligt haben, einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit. Es ist nicht zu bezweifeln, dass er, der Verfertiger des herrlichen Altars in der Krakauer Marienkirche, durch seine eigenen und die Arbeiten seiner Schüler während seiner langdauernden Wirksamkeit in Krakau [1]) einen bedeutenden Einfluss auf die Kunstverhältnisse der Umgegend geübt, und dass der Ruf seiner Meisterschaft sich auch in die nahen Gegenden Oberungarns verbreitet habe. Denn der Verkehr des nördlichen Ungarns und namentlich der Zips mit Polen war damals, wie später bis tief in das achtzehnte Jahrhundert, sehr lebhaft; die sechzehn Zipser Kronstädte standen schon seit K. Sigismund's Zeiten unter polnischer Herrschaft und hatten polnische Grosse zu Statthaltern; das nachbarliche Einvernehmen mochte sich noch freundlicher gestalten, seitdem die Jagielloniden Wladislaw II. und Ludwig II. den polnischen Thron inne hatten. In diese und die nächstvorhergehende Zeit (1476—1508) fällt höchst wahrscheinlich der Ursprung der Leutschauer Werke, und es ist leicht glaublich, dass man die Ausführung solcher Arbeiten, bei denen offenbar keine Kosten gespart wurden, lieber einem Meister von so bewährtem Namen, wie V. Stvos, oder seinen besten Schülern anvertraut habe.

Übrigens steht dieser Annahme auch in stylistischer Hinsicht nichts im Wege, und manche weiter unten anzuführende Einzelheiten unserer Sculpturen mahnen geradezu an die Stvos'sche Kunstweise. Unsere Werke gehören insgesammt in das Gebiet jenes deutschen Kunstzweiges, welcher sich vornehmlich im fünfzehnten Jahrhunderte an den geschnitzten und bemalten Flügelaltären entwickelt hatte, und an Veit Stvos einen der ausgezeichnetsten Vertreter fand. Die Anordnung und technische Behandlung der gothisch-decorativen Elemente folgt im Wesentlichen durchgehends einer Manier und ist wie das Figürliche des

[1]) Z. B. 3 Altäre in der Zipser Kathedrale; in Georgenberg 6, in Nehre 3 ausgezeichnet schöne Altäre; im Ober-Répas eine sehr schöne Nikolausstatue und eine Maria, sehr nahe verwandt Stvos'chen Sculpturen; in Kesmark ein treffliches colossales Crucifix u. a. m., sämmtlich im Zipser Comitate.

[1]) Veit Stvos, geb. zu Krakau 1447, arbeitete daselbst bis ungefähr 1500, um welche Zeit er nach Nürnberg übersiedelte. Den Krakauer Altar fertigte er zwischen 1472 und 1484.

Meisters und seiner Schule vollkommen würdig; die hie und da vorkommenden Abweichungen gründen sich auf die damals rasch vor sich gehende Wandlung der bildenden Kunst überhaupt und sind im Ganzen nicht entscheidend, eben so wenig die geringen Partien, welche, als untergeordnet, vielleicht minder geübten Händen überlassen wurden.

Bei weitem weniger lässt sich über die Gemälde mit einiger Zuversicht sagen, obgleich die Malerei jener Zeit mit kaum geringerem Erfolge gepflegt wurde; hievon zeugt die beträchtliche Anzahl der in unserer Kirche und an anderen Orten zerstreuten Gemäldetafeln, die zwar zum Theil nur eine handwerksmässige Tüchtigkeit nachweisen, aber auch, wie der Cyklus des Leutschauer Hochaltars, unter den gleichzeitigen Werken derselben Richtung eine ehrenvolle Stelle einnehmen dürften. Eine Malerschule von ähnlicher Bedeutung, wie jene des Stvos für die Plastik, ist jedoch nicht bekannt; für die Annahme einer solchen fehlt es bis jetzt an Nachrichten, so wie an stylistischen Gründen, da die Bilder in Bezug auf Conception und Ausführung zu sehr aus einander stehen, als dass man ihre Entstehung einem Meister oder einer durch seine künstlerische Überlegenheit gestifteten und inspirirten Schule zuschreiben könnte. Das Gemeinsame ihres Charakters liegt lediglich in den Merkmalen der Kunstrichtung ihrer Zeit, und verräth ebenfalls wie die Plastik unmittelbaren Einfluss von Deutschland her; es tauchen zwar, besonders an den Bildern unseres Hochaltars, in den Figuren Spuren eines ausgebreiteten Studiums, so wie eines nicht-deutschen Nationaltypus auf, welche letzteren darauf hinzudeuten scheinen, dass der Künstler manche seiner Naturstudien vorzugsweise unsern östlichen Gegenden entnommen habe; aber die gesammte Behandlung stimmt sonst bis auf technische Kleinigkeiten so sehr mit der in Deutschland üblichen überein, dass man hier in gleicher Weise die ganze Stufenfolge von alterthümlicher typischer Gebundenheit bis zu der späteren, den Italienern nacheifernden freien Auffassung repräsentirt findet.

Die älteren Altäre der St. Jakobskirche sind Flügelaltäre mit vertieften Mittelschreinen und einfachen Thüren, welche mittelst Querleisten von innen und aussen in je zwei Felder getheilt werden. Die inneren Wandflächen der Schreine sind auf Gypsgrund mit gepressten Teppichmustern versehen und wie das gesammte Ornamentschnitzwerk vergoldet, mit Ausnahme des Hochaltars, dessen Tabernakelaufsatz versilbert und mit durchsichtiger brauner Farbe bronzirt ist. Die Statuen, aus Holz geschnitzt, sind an den blossen Körpertheilen bemalt, die blonden Haare matt mit Gold belegt, die Gewänder vergoldet. Die Gemälde sind auf Holz in Öl gemalt. Besondere Abweichungen sollen an den geeigneten Orten bemerkt werden.

Hochaltar St. Jacobi.

(Tafel VIII.)

Breite und Höhe der unteren Nische sammt den Seitenpfeilern und dem Sockel	8′—10′
Höhe und Breite des Mittelschreines	13′ 3″—8′ 10″
Höhe und Breite der Flügelthüren	13′ 3″—4′ 5″
Breite des ganzen Altars in der Höhe des Schreines	19′ 6″
Höhe und Breite der Bilder und Reliefs	6′ — 3′ 7″
Höhe des Altars bis zur obersten Spitze	58′.

Der Mittelschrein enthält in seinem oberen Drittel der ganzen Breite nach eine aus geschweiften Bögen, zarten Fialen, Kreuzblumen und Nischen, mit Figürchen zusammengesetzte reiche Verdachung mit blau und goldener Wölbung, unter welcher drei über 8 Fuss hohe Statuen stehen: die Himmelskönigin mit dem Jesuskinde auf dem linken Arme; ihr zu beiden Seiten die Heiligen Jacobus der Gr. und Johannes der Evangelist. Maria ist eine überaus zarte Gestalt mit feinen Gesichtszügen und leise geschweifter Stellung; ihr Haupt ist mit einem zurückgeschlagenen Schleier bedeckt, unter welchem das reiche Haar hervorquillt; zwei am ganzen Leibe buntbefiederte Engel setzen ihr eine kunstreich durchbrochene Krone auf; als Fussgestell dient der Figur der Halbmond mit einer nach unten gekehrten Maske. Das unbekleidete Jesuskind mit dem goldenen Apfel in der Linken, die Rechte zum Segnen erhebend, ist trefflich ausgeführt, wie vom Arme der Mutter hinabschwebend. Der heil. Jacobus, ein kräftiger Mann mit höchst edlem, ausdrucksvollem Antlitz, dunklem, vollem Barte, tritt als Pilger gekleidet und auf seinen Stab gestützt, leicht aus dem Hintergrunde hervor; der heil. Johannes ist ein zarter Jüngling mit dem Giftbecher in der linken Hand. Verhältnisse und Haltung der Figuren sind trefflich; die Ausführung der Extremitäten sehr sorgfältig und naturwahr; der Faltenwurf der traditionell gehaltenen Gewänder reich und in den Hauptumrissen grossartig; manche kleine Partien haben jedoch etwas barock willkürliche Motive und geknitterte Brüche. Das enganliegende Unterkleid der heil. Jungfrau ist auf Silber geschmackvoll gemustert. Unstreitig sind die beiden ersten Gestalten am besten gelungen und von höchst ergreifender Wirkung, dagegen fällt bei Johannes manches Manierirte auf; das blonde Haar ähnelt einer Allongeperrücke, Nase und Mund sind etwas schmal, das Gesicht im Ganzen gar zu zart und mädchenhaft.

Die mächtigen Flügelthüren sind auf der inneren Seite in geschnitzte Rahmen gefasst, und die einzelnen Felder am oberen Rande mit Laubwerk und gebogenen Fialen besetzt. Sie enthalten vier Darstellungen in Relief aus dem Leben der nebenstehenden Heiligen, und zwar:

1. Die Trennung der Apostel. Im Vordergrunde reichen vier Apostel, darunter Jacobus, paarweise Abschied nehmend, einander die Hände; nach rückwärts schlängeln sich Fusspfade die Höhen hinauf, auf welchen die übrigen Apostel ebenfalls paarweise wandeln.

2. Enthauptung des Apostels Jacobus. Der Scharfrichter, eine Figur mit echt martialischer Physiognomie, ist eben im Begriff, den vor ihm knieenden Apostel zu enthaupten; im Mittelgrunde sieht der Scene eine dichtgedrängte Gruppe meist orientalisch gekleideter Männer zu, darunter ein König mit Scepter. Den Hintergrund füllt eine Stadt aus.

3. St. Johannes Ev. auf Pathmos. Der Evangelist sitzt, in einen weiten Mantel gehüllt, mit dem Griffel in der Hand und einem Buche auf den Knieen; seine Augen erhebt er zu der in der Höhe schwebenden Gottesmutter. Auf einem Felsstück sitzt der fast heraldisch behandelte Adler; in der Ferne jenseits des Meeres eine Stadt mit Schiffen.

4. Martyrium des heil. Johannes. Der Heilige sitzt entkleidet in einem grossen Kessel, während ein Scherge ihn mit Öl übergiesst, ein anderer aus einer Flasche noch Öl in den Kessel schüttet. Darneben stehen mehrere Personen mit einem Könige an der Spitze; im Hintergrunde breitet sich eine Landschaft mit Stadtthürmen aus.

Der Styl dieser Reliefbilder ist auffallend ungleich; manche Figuren haben gute Verhältnisse, dagegen sind der König und sein Gefolge kurze, unförmliche Gestalten, mit zwischen den Schultern steckenden Köpfen. Die Behandlung der nackten Körpertheile ist ganz correct und weich, der Ausdruck der Köpfe ruhig und edel; ein sehr niedliches Figürchen ist die in der Luft schwebende heil. Jungfrau. Es scheint, dass der Künstler den Contrast der Proportionen absichtlich wählte, um die zur Handlung unbedingt nothwendigen Personen schon durch die verschiedene Behandlung hervorzuheben, wenigstens ist schwer anzunehmen, dass ihm manche Figuren so gut, andere wieder so unbefriedigend gerathen wären. Das Gewand ist in den oberen mehr anliegenden Partien trefflich geordnet, in den unteren, auf der Erde ausgebreiteten reichlich mit kleinen eckigen Brüchen versehen, auch kommen hin und wieder unnatürliche Motive vor, welche nur zur Unterbrechung des geraden Flusses der Linien angebracht scheinen. Die Scharfrichter sind ganz mittelalterlich gekleidet. Das Relief ist mit grossem Fleisse gearbeitet, in den vorderen Gründen stark erhaben, nach hinten immer flacher, wobei der Meister ohne Zweifel durch die gedämpften Schatten, so wie durch die streng beobachtete Abstuffung der perspectivischen Grösse der Objecte, die Aufgabe, Gemälde in Reliefs zu übersetzen, zu lösen suchte. Die entblössten Körpertheile und landschaftlichen Gründe sind bemalt, die Gewandstücke meist vergoldet.

Unterhalb des Schreines öffnet sich nach der ganzen Länge des Altartisches eine tiefe Nische, deren oberer Theil mit einem mühsam gearbeiteten Gitterwerk von Weinlaub, Trauben und bunten Vögeln im Flachbogen geschlossen wird. Im Innern ist die Gruppe des letzten Abendmahles mit freien Figuren von ungefähr vier Fuss Höhe. Christus sitzt in der Mitte hinter einem langen gedeckten Tische, ihm zu beiden Seiten und vor dem Tische sitzen auf Schemeln die zwölf Jünger. Die lebhaften Bewegungen und Mienen der letzteren scheinen den Moment anzudeuten, wo der Heiland von dem Verräther spricht, der unruhig auf seinem Stuhle rückt; die Schönheit der Verhältnisse, das naive, ungenirte Wesen der Apostel im Gegensatze zu der ruhigen Würde des Heilandes geben ein Bild von anmuthiger Wirkung. Die im Halbkreise ausgeschweiften, mit Reifen und freien Rundstäben eingefassten Seitenansätze der Nische sind mit durchbrochenem Rebengeflecht bedeckt; den untersten Sockel bildet eine verwickelte Combination von abgestuften Kreisabschnitten, Stäben und Säulenfüssen.

Über der oberen Gesimsleiste des Schreines war ehedem eine Krönung von Bögen und Blattwerk, die aber bis auf wenige Fragmente verschwunden ist. Der pyramidale Aufsatz reicht bis an den Schlussstein des Chorgewölbes, und besteht aus fünf tabernakelartigen Abtheilungen, deren zwei äusserste nur eine, die beiden folgenden zwei, die mittelste drei Etagen haben. Die Baldachine derselben ruhen auf viereckigen Pfeilern, sind sämmtlich im Viereck construirt, mit Fialen an den Ecken, zwischen welche in einander geschobene, in hohe Kreuzblumen auslaufende Bögen eingespannt sind, die inneren Decken sind gewölbt, mit goldenen Rippen und blau bemalt. Die hohen Dachpyramiden bestehen aus leise eingebogenen einfachen Stäben, nur die mittelste bildet einen sanft schneckenförmig gewundenen Aufsatz, der sich nach vorne ein wenig umbiegt; mit der Höhe nimmt auch die Stärke der Pfeiler und Baldachine ab, so dass die oberste Etage nadelförmig zum Gewölbe emporschiesst. Die Pfeiler der Baldachine werden noch von freistehenden Pfeilern flankirt, die mit ihnen mittelst Strebebögen verbunden sind, ausserdem füllen die leeren Räume zwischen den Hauptabtheilungen aus Säulen und Fialen zusammengesetzte Pyramiden, von denen gebogene, schräg gelegte Fialen zu den Baldachinträgern hinüberreichen. Als eigenthümliche Beigabe sind auf der oberen Kranzleiste des Schreines isolirte, nach vorne geneigte Spitzsäulen vertheilt, um wahrscheinlich den Übergang vom Schreine zum oberen Aufsatze zu vermitteln. Unter den Baldachinen stehen auf hohen, aus gewundenen Ästen und zierlichem Laubwerk zusammengesetzten Trägern und durchbrochenen Schemeln zehn Apostelstatuen, in der unteren Reihe ungefähr lebensgross, in der oberen etwas kleiner; eben solche zwei sind auch in Blenden unter eleganten Verdachungen an den Seitenwänden des Schreines. Endlich sind noch die grossen Armleuchter zu bemerken, die an den Ausladungen der unteren Nische auf starken Baumästen befestigt sind, und die Form einer durchbrochenen riesenhaften Rose von Jericho haben.

Der Reichthum der an sich schon so grossartigen Anlage wird noch durch die Fülle des Ornaments gesteigert, mit dem alle geeigneten Theile übersäet sind. An

den Seiten der Pfeiler sprossen aus allen Absätzen feine, mannigfaltig geformte Säulchen und Fialen hervor; die Verdachungen schliessen mit luftigen Kreuzblumen und sind mit zierlichen Blättern besetzt, von denen manche wegen ihrer Zartheit wie aus dünnem Metall getrieben scheinen; an den Strebebögen windet sich das Ornament, kleine Bögen oder leicht geschwungenes Laub, spitzenartig von einem Pfeiler zum andern; die sämmtliche Decoration ist jedoch nirgends müssig oder selbstständig, sondern nur dort angewendet, wo selbe zur Deckung starrer Linien, störender Lücken und Winkel nöthig schien. Der ganze Aufbau gehört, obgleich im gothischen Decorationsstyle gehalten, noch vorherrschend der Architectur an, deren Gesetze nebstbei in der entsprechenden Zahl der Stützen, dem steten Leichterwerden nach oben, der vielseitigen Verbindung mittelst Strebepfeiler und Bögen consequent durchgeführt erscheinen; als willkürlich wäre etwa nur die Anwendung der schweren gebogenen Fialen statt regelrechter Strebebögen zwischen den oberen Pfeilern zu tadeln. Bei der überall bemerkbaren Rücksicht auf bauliche Solidität blieb die Anordnung nicht wie gewöhnlich auf den blossen Schein, die Vorderansicht beschränkt; das System allseitiger Befestigung wiederholt sich auch auf der Rückseite, wo Pfeiler und Bögen in gleicher Zahl und Ordnung wie auf der vorderen disponirt sind, und alle diese unzähligen Theile streben, in den schönsten Verhältnissen stufenweise sich erhebend, ohne störende Unterbrechung der Linien in die Höhe, wesshalb auch der Effect des kolossalen Werkes einerseits überaus gemessen und harmonisch, anderseits auch so reich und wechselnd ist, dass es fast unmöglich wird eine genaue perspectivische Darstellung des Ganzen zu geben.

Der eben beschriebene Altarbau ist unstreitig eines der bedeutendsten Werke seiner Art, nicht blos wegen seiner Dimensionen, der Umsicht und Geschicklichkeit, mit welcher der Meister die zu seiner Zeit üblichen Stylformen aufzufassen und technisch zu behandeln wusste, sondern auch in Bezug auf die prachtvolle Ausstattung mit edlem Metall und Farbenschmuck, die von einem erlesenen künstlerischen Geschmacke und der grössten Opulenz der materiellen Mittel zeigt. In wiefern übrigens Entwurf und Ausführung des gesammten Schnitzwerkes einem und demselben Meister angehören, ist bei dem Mangel aller Nachrichten und dem grossen Umfange der Arbeit nicht zu bestimmen; eben so wenig ist sein Name und die Entstehungszeit des Altars bekannt, da auf demselben ausser dem Wappen der Könige Wladislaw II. und Ludwig II. keine Bezeichnung vorkommt. Diesemnach dürfte die Errichtung in die Regierungszeit dieser beiden Herrscher, zwischen die Jahre 1490 und 1526 fallen; doch machen es zwei zufällig erhaltene isolirte Notizen möglich, diese lange Reihe von Jahren mit einiger Sicherheit auf einen kürzeren Zeitraum zu beschränken.

Die „Zipserisch-Leutschauerische Chronik“ [1]) meldet zum Jahre 1508, dass man in demselben „das grosse Altar zu Leutsch mit der Tafel zugedeckt“ habe. Dies lässt sich wohl nur auf das Einhängen der Flügelthüren beziehen, der Altar selbst mag also in oder vor dem Jahre 1508 vollendet worden sein, weil die Flügelthüren als trennbare Theile schwerlich vor Beendigung des Ganzen eingefügt wurden. Ferner wird zum Jahre 1522 berichtet: „Am 20. März starb Herr Melchior Messingschläger, sonst auch Polierer genannt; er war durch zehn Jahre Pflegevater der Pfarrkirche, während welcher Zeit er die ganze hölzerne Tafel des Hochaltars vergoldet, die grosse Orgel errichtet, und die Kirche mit Verzierungen ausgestattet hatte“. Bei dieser Angabe vermisst man zwar die genauere Bestimmung der Jahre, in welchen Messingschläger das Kirchenpflegeramt versehen; da er jedoch dreissig Jahre hindurch Senator gewesen, so ist es wahrscheinlich, dass er jenes wichtige Gemeindeamt auch während dieser Zeit verwaltet, und sich in seinen jüngeren Jahren, um 1508, mit der Ausschmückung des Hochaltars beschäfiget habe.

Das grosse Werk forderte eine geraume Zeit zur Vollendung, und wir können dem zufolge an ihm zwei wesentlich unterschiedene Behandlungsweisen erkennen. Der obere Tabernakelbau hält noch den unvermischten Charakter des gothischen Styls fest; dagegen nimmt das Schnitzmuster der Thüreinfassung und das reiche Blättergespinnst der unteren Nische keine Rücksicht mehr auf die gothischen Formen, welche sich nur noch in dem architektonischen Gerüste, obwohl auch da bereits in einer von dem oberen Aufsatze merklich abweichenden Weise zeigen. Die untere Hälfte des Altars ist also wenigstens in ihrer ornamentalen Ausstattung der jüngere Theil, und kann ohne einen erheblichen Fehler kurz vor 1508, der Tabernakelaufsatz als die ältere Arbeit um mehrere Jahre früher angesetzt werden.

Es ist bereits des Antheils gedacht worden, den Veit Stvos und seine Schule an den Altären der Leutschauer Kirche gehabt haben mochten. Manche Partien des Hochaltars, namentlich der architektonische Charakter des Tabernakelbaues, die Verhältnisse und Gewandmotive der grossen Figuren erinnern an die Manier des grossen

[1]) Unter diesem Namen ist eine handschriftliche Chronik bekannt, welche wahrscheinlich von Kasper Hain, Bürger zu Leutschau, im XVII. Jahrhunderte aus verschiedenen einzelnen Aufzeichnungen zusammengetragen wurde, und in Wagner's Analekten Bd. II verstümmelt abgedruckt ist. Sie enthält im Eingange unkritische, allen Autoren entnommene Nachrichten über die ältesten Bewohner der Zips, vom Jahre 744 an magere Notizen aus der ungarischen und Zipser Specialgeschichte, welche aber seit 1515, wo der damalige Berichterstatter Konrad Spervogel zum Stadtrichter in Leutschau gewählt wurde, immer reichhaltiger werden, sich hauptsächlich mit den Schicksalen dieser Stadt beschäftigen und mit Unterbrechungen im XVIII. Jahrhunderte bis zu Kaiser Joseph's II. Zeit hinanreichen. Einzelne Partien liefern interessante Beiträge zur Zeitgeschichte der Parteiungen und Unruhen im XVI. und XVII. Jahrhunderte, so wie zur Beleuchtung des damaligen Städtewesens.

Meisters [1]), und es hindert nichts anzunehmen, dass er bis zu seiner gänzlichen Übersiedlung nach Nürnberg um 1500 an dem umfangreichen Werke gearbeitet habe. Es dürften ihm nebst dem ursprünglichen, später theilweise abgeänderten Plane wenigstens die zuerst vorgenommenen Partien, die Tabernakelarchitectur und die grossen Standbilder des Mittelschreines zugeschrieben werden, auch die Reliefs scheinen in der Zeichnung ihm anzugehören, da sich die charakteristischen Brüche der Gewänder in denselben wieder finden; dagegen zeigt die schöne Abendmahlsgruppe eine mehr straffe, typisch verschiedene Behandlung der Physiognomien und Gewänder, ebenso hat er sich an der Decoration des Schreines und der unteren Nische schwerlich mehr betheiligt, und diese Stücke wurden wahrscheinlich erst nach seiner Auswanderung von anderen Künstlern, vielleicht seinen zurückgebliebenen Schülern vollendet, welche bereits mehr Rücksicht der auftauchenden Renaissance schenkten, und von der Weise ihres alten Meisters abwichen.

Die Gemälde auf den Aussenseiten der Flügelthüren und den Wänden, an welche diese beim Öffnen lehnen, bilden einen Cyklus von acht Darstellungen aus der Leidensgeschichte Jesu.

1. Jesus im Garten Gethsemane. Der Erlöser kniet am Eingang einer trefflich modellirten Felsenpartie, und blickt, die Arme ausbreitend, auf drei liebliche Engelknaben, welche, Kreuz, Kelch, Ruthenbündel und Nägel haltend, auf einer Wolke schweben, von der das Licht sich über die Scene ergiesst. In dem durch Felsblöcke vom Mittelplane getrennten Vordergrunde ruhen die drei Jünger, unter denen besonders einer in seinem leisen Schlafe meisterhaft dargestellt ist. Im Hintergrunde Judas mit der Häscherschaar, welcher einer mit einer Laterne vorauseilt. In weiter Ferne die Mauern Jerusalems und Bergreihen, in grauen Duft zurücktretend.

2. Die Geisselung. Christus ist an eine in der Mitte der Halle stehende Säule gebunden, von welcher die getäfelte Decke getragen wird, sein Körper straff gegen den Boden gestemmt; einer der Schergen zerrt sein Haupt bei den Haaren zurück, zwei andere beschäftigen sich gleichgültig mit Ruthenbinden. Zwei Gruppen von Juden mit markirten Gesichtszügen sehen dem Vorgange gefühllos zu.

3. Die Dornenkrönung. Jesus sitzt, in den rothen Mantel gehüllt, auf einer niedrigen Stufe. Zwei Knechte drücken sichtlich angestrengt mit quergelegten Stangen die Dornenkrone auf sein Haupt, drei andere verspotten den Gekrönten. Die Knechte sind vierschrötige Gestalten, welche ihre Arbeit mit gewohntem Eifer zu verrichten scheinen. Hinten steht eine mit ihren heftigen Gesticulationen aus dem Leben gegriffene Gruppe von Juden. Der Schauplatz ist eine Halle, über deren Thüre ein Tympanon mit täuschend reliefartig behandelten Genien.

4. Ecce homo. Pilatus, ein ernster Mann mit interessanten Gesichtszügen, in weissem Kaftan und Turban, stellt auf der erhöhten Estrade eines beschränkten Hofraumes den Heiland der versammelten Menge vor; Jesus scheint sich kaum mehr aufrecht halten zu können. Unten eine Schaar verschieden gekleideter Männer und Söldner, die mit gehobenen Händen und mit sichtlichem Wuthgeschrei den Tod Jesu fordern. Einer der Anwesenden ist deutlich im Zustande der Trunkenheit, und scheint nur mechanisch mitzuschreien. Hinten erhebt sich eine hölzerne Gallerie, mit einer meisterhaft dargestellten Gruppe von Männern und Frauen, darunter Maria, die Hände wehmüthig faltend.

5. Verurtheilung Jesu. Pilatus wäscht seine Hände an einem im prächtigen Renaissancestyl geschnitzten Tische. Jesus steht vor ihm, umgeben von lärmenden Söldnern und Juden. Auf einer hinter Pilatus stehenden barocken Säule ruht eine Laube mit grau in grau gemalten Weinreben und kleinen Genien.

6. Die Kreuztragung. Der Erlöser sinkt unter der Last des Kreuzes, einige der Schergen suchen ihn gewaltsam empor zu reissen; zwischen ihnen bückt sich Simon, das Kreuz ergreifend mit der Miene duldender Resignation. Rechts vornehme Reiter in gleichgültigem Gespräche begriffen; links ist im Gedränge einer der Schächer sichtbar, eine gebräunte Gestalt mit sichtbarer Todesangst im Antlitz. Der Hintergrund wird von hohen Stadtmauern ganz ausgefüllt; in einer kleinen Pforte steht Maria, den begleitenden Frauen in die Arme sinkend.

7. Jesus am Kreuze. Der Erlöser ist im Momente des Verscheidens aufgefasst. Rechts vom Kreuze Frauen, links Männer. Die Gruppe der heiligen Mutter mit Johannes und den Frauen ist wunderbar schön in Anordnung und Ausdruck; ebenso ist Jesus eine herrlich durchgeführte Figur, auf deren gesenktem Antliz der eintretende Tod mit unübertrefflicher Wahrheit dargestellt wird. Im vordersten Grunde eine mächtige gepanzerte Kriegergestalt, hinten Reiter und Juden, mit den bedeutsamsten Mienen. Als nächster Mittelgrund eine leichte Baumpartie, in der Ferne die Mauern Jerusalems.

8. Die Auferstehung. Eine festliche, klar beleuchtete Morgenlandschaft. Vorn ein waldbewachsener Berg, im Mittelgrunde eine verfallende Mauer, hinten die Stadt und der hohen Tatra nachgebildete Felsenberge. In der Mitte der Tafel entschwebt der verklärte Heiland, mit der Siegesfahne in der Hand, dem Grabe. Im Vordergrunde Krieger, die theils wie betäubt schlafen, theils von dem Glanze der himmlischen Erscheinung betroffen, auffahren.

Sämmtliche Gemälde sind bei ihrer durchgehends gleichbleibenden Haltung unzweifelhaft von einem Meister

[1]) Z. B. das Bekleiden der Pfeilerflächen mit vorgesetzten Stäben, die obstehenden Stengel der grösseren Kreuzblumen, die Unterbrechung des Pilgerstabes bei Jacobus durch einen Zipfel des Mantels, die willkürlichen rundlichen Faltenportien kommen unter anderen auch auf dem von Heideloff publicirten Stvos'schen Entwurfe des Sebaldusgrabes vor.

ausgeführt, der in Betracht ihrer Zahl und Grösse wahrscheinlich jahrelang an seiner grossen Aufgabe mit ausdauernder Liebe arbeitete. Die Composition ist im schönsten Verhältnisse zu den Tafeln, selbstständig, in einander greifend, so dass jedes Bild ein wohlabgerundetes Ganzes bildet, dessen Charakter nach Inhalt und Form mit der gewählten Scene vollkommen übereinstimmt und ungeachtet des reichen Details nichts Überflüssiges enthält. Welch' ein Unterschied zum Beispiel zwischen der plastischen Ruhe auf dem Bilde des Gebetes in Gethsemane und den höchst bewegten, einem Volkstumulte entlehnten Gruppen bei der Vorstellung und Verurtheilung durch Pilatus, bei der Kreuztragung; welcher ergreifende Contrast zwischen dem Bilde des sterbenden und auferstehenden Christus! Die correct und mit geläufiger Kenntniss der mannigfaltigsten Stellungen gezeichneten Figuren sind wegen ihrer kräftigen Verhältnisse meist wenig über Mittelgrösse, und verrathen in allen Theilen sorgfältige Naturstudien; die Köpfe sind im Allgemeinen mehr rundlich, bei den heiligen Personen von idealer Schönheit; das Antlitz Jesu hat insbesondere einen Zug unnennbarer Wehmuth; Maria ist eine bereits über die Jugendjahre vorgeschrittene schöne Matrone voll hoher Würde; eine der sie begleitenden Frauen fällt wegen ihrer unnachahmlichen Anmuth auf. Der angenommenen idealen Haltung entsprechend, wird bei den heiligen Gestalten alles Übertriebene und Herbe, zu dem sich das Mittelalter häufig neigte, sorgfältig vermieden; nur Magdalena macht eine Ausnahme, welche ihrem biblischen Charakter getreu, sich unter dem Kreuze dem Schmerz ganz hinzugeben scheint. Die Köpfe der übrigen Personen sind höchst mannigfaltig, eine treffliche Mustersammlung lebenswahrer Physiognomien, mit meisterhaft individualisirtem porträtartigem Gepräge und hin und wieder entschieden slavischem Typus. Hier entfaltet sich das verschiedenartigste Geberdenspiel, je nach Bedarf der Situation und des Charakters der Personen; bei den Schergen sieht man rohe Gefühllosigkeit, bei den meisten Juden einen sehr beweglichen Zug verschmitzter Intrigue, bei Pilatus die Miene einer anscheinend wohlwollend bequemen Grandezza; mit sichtlicher Vorliebe behandelte der Maler die Krieger als derbe, offene Naturen; dabei streift er in Stellung und Geberde nirgends über die zarte Grenze des künstlerisch Zulässigen. Bemerkenswerth ist die dem Künstler eigene Hinneigung zum Humoristischen, die sich aber nur bei wenig bedeutenden Nebenpersonen äussert [1]). In der Bekleidung unterscheidet man die streng traditionelle der Heiligen, die morgenländische und halbphantastische des Pilatus und der Juden, endlich die dem Künstler gleichzeitige der Krieger und Schergen. Der Faltenwurf ist durchaus fliessend und naturwahr, hin und wieder mit kleineren doch nicht scharfeckigen Brüchen; vor allen ausgezeichnet ist das Gewand des Erlösers, das in langgezogenen tiefen Falten den dicken gewirkten Stoff täuschend wiedergibt. Eben so meisterhaft ist die Behandlung der verschiedenen Gründe und der Architecturperspective; die ziemlich einfachen landschaftlichen Partien erinnern mit ihren etwas überhöhten Plänen noch an die ältere Manier; doch sind manche Stücke, besonders die Baumgruppen so schön und leicht in italienischer Weise durchgeführt, dass man in ihnen die Hand eines der gleichzeitigen italienischen Meister zu finden glaubt; die Stadtansichten haben gleichfalls einen Anstrich italienischen Styls; meist grössere Mauermassen ohne das mühsame Detail deutsch-mittelalterlicher Häuser. Die trefflich projectirten Hallen sind einfach, ohne Spuren der Gothik, sämmtliches Beiwerk ahmt die früh-italienische Renaissance nach.

Das Colorit ist zwar durch den düster gewordenen Firnissüberzug getrübt, stellenweise sogar absichtlich beschädigt, lässt aber noch immer den ursprünglichen trefflichen Charakter erkennen. Es verbreitet sich über alle Bilder eine gleichmässige Harmonie in Zusammenstellung der Farben; feste Modellirung und Abstufung der Töne, Klarheit der Schatten ohne harte Umrisse; die Köpfe und übrigen Körpertheile scheinen leicht röthlich mit grauen Schatten und feinen Übergängen; in den Gewändern herrscht grosse Mannigfaltigkeit der Farben, mit Ausnahme des durchaus vermiedenen Blauen; sie sind einfach, nur in wenigen Partien gemustert; der blanke Stahl der Rüstungen und Waffen wird auf das sorgfältigste nachgeahmt. Die Architectur ist einfach in Farbe und Beleuchtung, meist warm grau mit durchsichtigen leichten Schatten; die landschaftlichen Theile haben in den Vordergründen kräftige bräunliche Tiefen, im Baumschlag vorherrschend dunkelgrün mit keck aufgesetzten Lichtern; die Hintergründe werden merklich schwächer in Farbe und stimmen mit den ins Graue ziehenden, von beleuchteten Strichwölkchen belebten Lüften sehr gut zusammen. Nebst diesen bereits an das Verständniss der Luftperspective mahnenden Partien wusste sich der Meister auch der Geltung der übrigen Farben in ähnlichem Sinne zu bedienen. Die Objecte der vorderen Gründe haben nämlich so gewählte kräftige Farben und sind in den Schatten so intensiv, dass sie im Vergleiche mit den übrigen wie im Halbdunkel erscheinen und sich sehr deutlich von einander abheben; es ist daher bei dieser meisterlichen Handhabung des Colorits fast befremdend, dass sich der Künstler auf dem Bilde des Gebetes in Gethsemane und des Todes Jesu an eine entschiedenere Darstellung des nächtlichen Dunkels noch nicht wagte.

Das Gesagte dürfte zu der Annahme berechtigen, dass unser Bildercyklus zu den vorzüglichen Werken seiner Zeit zu zählen ist. Er gehört offenbar jener Periode am Schlusse des Mittelalters an, in welcher durch den Überhandnehmen-

[1]) Z. B. der heftig laufende Häscher auf dem Bilde des Gebetes; zwei in komischem Gespräche begriffene Juden bei der Krönung; der Trunkenbold bei der Vorstellung.

den Umschwung aller geistigen Interessen auch die bildende Kunst auf neue Bahnen geleitet wurde, und sich der durch Herkommen gebundenen Weise des Mittelalters immer mehr entfremdete. Die Innigkeit des Gefühls, mit welcher der Meister die Worte der heiligen Schrift gleichsam nur in die Bildersprache übersetzt, gehört noch ganz der strenggläubigen mittelalterlichen Schule an; aber schon in der Anordnung der gewählten Momente weicht er von den älteren Mustern ab, und bewegt sich, ähnlich den grossen italienischen Meistern seiner Zeit, frei und mit bewusster künstlerischer Tendenz; in der Formendarstellung erhebt sich endlich der Künstler hoch über die conventionelle Befangenheit seiner Vorgänger. In welchem Zusammenhange er in seiner früheren Zeit mit der deutschen Schule stand, ist schwer zu ermitteln, da seine freie Richtung die speciellen Züge verwischt hat, welche uns zum Wegweiser dienen könnten; manches jedoch, wie zum Beispiel die Wahl der Farben, ähnlich den zuverlässig deutschen Bildern unserer Kirche, einige an Martin Schaffner's Manier erinnernde Besonderheiten, scheint den Einfluss der deutschen Kunst wenigstens während seiner ersten Bildungszeit vorauszusetzen, ehe er durch das in seinen Arbeiten deutlich hervortretende Studium italienischer Musterwerke zu grösserer Selbstständigkeit geführt wurde.

Die oben über das Einhängen der Flügelthüren mitgetheilte Notiz hat offenbar auch hinsichtlich der Gemälde zu gelten, welche in die Rahmen fest eingelassen sind und daher spätestens im Jahre 1508 beendigt sein mussten. Über den Namen des Künstlers sind wir jedoch völlig im Dunkeln, da keines der Bilder bezeichnet ist; vielleicht wird in der Zukunft der eingehende Vergleich mit Werken, die der Beschreibung nach mit seinen Arbeiten verwandt sein dürften, z. B. mit den Gemäldegruppen in Krakau und Bartfeld, wenigstens auf die nähere Spur des tüchtigen Meisters führen. Die Gelegenheit zu einem Versuche der Art bietet auch unsere Kirche, der, obgleich zu keinem sicheren Resultate rücksichtlich der Person des Künstlers führend, doch anzudeuten scheint, dass er in unserer Gegend länger verweilt habe. An der Ostwand des südlichen Seitenschiffes steht ein Votivaltar vom Jahre 1520 mit acht kleinen Bildtafeln, deren eine mit dem Monogramme M 1520 bezeichnet ist. Die richtige leichte Zeichnung mancher Figuren, die Meisterschaft in starker Charakteristik, die hohe Schönheit der Frauen, die Weise des Colorits und sicherer Pinselführung, der hin und wieder hervortretende Humor finden sich auf den kleinen Tafeln in einer den Hochaltarbildern ähnlichen Weise wieder, namentlich aber entspricht der Kopf des Pilatus und eines Mannes auf dem Bilde des Todes Christi mit seinem Ausdrucke ungenirter Behaglichkeit dem Herodes der kleinen Bilder so überraschend, dass man an der Identität des Meisters kaum zweifeln kann. Es kommen zwar auf den letzteren Gestalten vor, welche wegen auffallender Schwäche eher die Hand eines nur mittelmässigen Schülers verrathen, so wie auch die Behandlung im Allgemeinen ziemlich flüchtig aussieht; doch lässt sich dies mit der Kleinheit der Tafeln erklären, auf welche der Meister desshalb vielleicht kein grosses Gewicht legte und die Verfertigung Anderen überliess; die Hauptfiguren aber, die er wahrscheinlich selbst ausführte, sind so geistreich gehalten, dass man sie auf den ersten Blick von den übrigen unterscheidet.

Mariaschnee-Altar.

Höhe und Breite der untersten Abtheilung . . . 2′ 4″ — 7′ 6″
Höhe und Breite des Schreines . . . . 7′ 5″ — 6′ 9″
Breite des Schreines sammt den Nebenwänden . 13′ 6″
Ungefähre Gesammthöhe des Altars bis zur Spitze
des Tabernakelaufsatzes . . . . 40′
Höhe und Breite der Gemäldetafeln . . . . . . 3′ 2″ — 2′ 9½″.

Der Mittelschrein hat an jeder Seite noch zwei Nischen mit sehr zierlichen Postamenten und Baldachinen; in denselben stehen etwa 2 Fuss hohe niedliche Figuren heiliger Jungfrauen.

Die mittlere grosse Nische wird von einem aus vier Rundbogen zusammengesetzten, mit Stempeln und Laubwerk ornamentirten Baldachin gedeckt, und enthält die mit einer zierlichen Lilienkrone gekrönte Himmelskönigin mit dem Jesuskinde, beiläufig in Lebensgrösse. Sie ist eine sehr jugendliche, edel geformte Gestalt mit feinen Zügen und etwas manierirt ausgeschweifter Stellung; der kleine Jesus ist kräftig, nur mit gar ernstem Ausdruck im Antlitz. Das Untergewand der Statue stellt einen schweren gemusterten Silberstoff vor; der Faltenwurf ist wie auf dem leicht aufgeschürtzten Mantel stark und in grossen, meist scharf gebrochenen Linien geordnet; der letztere breitet sich nach unten zu einer reichen Schleppe aus und wird von zwei kleinen seitwärts stehenden Engeln emporgehalten. Die heil. Jungfrau trägt in der Rechten einen kurzen Stab mit einer Art von Knoten und Wedel am oberen Ende.

Die beiden Flügelthüren und ihre Rückwände enthalten auf zwölf Tafeln mit gemustertem Goldgrund Scenen aus dem Leben der heil. Jungfrau, und zwar:

1. Die Verkündigung. Die heil. Jungfrau kniet im goldbrocatnen Untergewande und dunklem Mantel an einem einfachen Betpulte. Der vor ihr knieende Erzengel ist ein Jüngling mit blondem, schlichtem Haar und mildem Ernste in dem blassen, edlen Gesichte; er trägt ein langes weisses Unterkleid, darüber eine goldbrocatne Tunica und einen eben solchen schweren Vespermantel, dessen unterer Saum von zwei kleineren Engeln gehalten wird. Die grossen weissen Flügel sind mit weissen goldverbrämten Decken belegt. Er hält einen Stab mit dem bekannten Spruchbande, Ave Maria etc., in gothischer Mönchsschrift. Den Hintergrund bildet theilweise ein hohes Bettzelt mit weiten Vorhängen.

2. Die Heimsuchung. Elisabeth, in der Tracht einer reichsstädtischen Matrone, empfängt vor der Thüre ihres Hauses die heil. Jungfrau.

3. Geburt Jesu. Vor einem bereits zerfallenden Gebäude kniet Maria betend, vor ihr halten liebliche Engelknaben das trefflich gezeichnete Kindlein in weissen Windeln, welches allein in vollem Lichte gehalten ist. Hinten steht Joseph, ein ehrsamer Bürgersmann, eine angezündete Kerze haltend. Im Hintergrunde eines entfernten Stalles steht ein Ochse in kühner gelungener Verkürzung.

4. Heilige drei Könige. Maria hält das Jesukind auf dem Schoosse; vor ihr kniet, ein goldenes Kistchen darreichend, der älteste der Könige, eine ehrwürdige Gestalt mit feinem äusserst klugem Profile. Der andere König, ein bartloser kräftiger Mann, mit langem blondem Haare, in deutscher Fürstentracht aus K. Max I. Zeit, hält ein kunstreich gearbeitetes goldenes Gefäss. Der Mohr, nicht schwarz sondern braun, hat nur eine leise Andeutung des Negertypus und ist mehr morgenländisch gekleidet. Joseph sieht hinter der heil. Jungfrau freundlich hervor. Die Gewänder der Könige sind durchaus prächtig gemustert; im Hintergrunde halbzerstörte Mauern.

5. Mariä Reinigung. Ein ehrwürdiger Greis, wahrscheinlich Simeon, überreicht der heil. Mutter das Kind; diese scheint tief gerührt von den Worten des heil. Mannes. Neben Simeon steht ein Mann in breitgefaltetem weissem Talar mit einer brennenden Kerze, auf der anderen Seite hinter Maria der heil. Joseph. In der Mitte der einfachen rundgewölbten Halle steht ein Pult oder Postament mit einem zierlichen gothisch geformten Kasten.

6. Flucht nach Ägypten. Joseph führt, sorgsam umherblickend, den Esel, der schweren Trittes einherschreitet und Maria mit dem heil. Kinde trägt. Die Umgebung ist eine Einöde mit schön gezeichneten Felsblöcken. In weiter Ferne die Mauern einer Stadt.

7. Der bethlehemitische Kindermord. Herodes sitzt in einer Halle auf einem Thronsessel. Vor ihm tödten zwei rohe Knechte mit Schwert und Lanze zwei Kinder, deren Mütter ihnen mit verzweiflungsvoller Geberde zu wehren scheinen.

8. Jesus als zwölfjähriger Knabe im Tempel. Er sitzt in der Mitte der Halle auf einem erhöhten Sitze. Die eifrig disputirenden Schriftgelehrten, auf beiden Seiten im Halbkreise sitzend, bilden mit ihren intriguanten Mienen und phantastischen Anzügen einen treffenden Contrast zu der erhabenen Ruhe des Heilandes. Rechts tritt Maria mit der Miene tiefer Besorgniss ein. Das Gemach hat ein gothisches masswerkverziertes Fenster.

9. Jesus erscheint nach der Auferstehung seiner Mutter. Der Erlöser als bartloser Jüngling, blos mit den fünf Wundmalen bezeichnet und mit einem rothen Mantel angethan, trägt das Siegespanier mit weissem Kreuze. Die heil. Mutter, mit sichtbarer Trauer in dem etwas abgehärmten Gesichte, sieht betroffen nach ihrem Sohne. Hinten an der Wand eine Bank mit täuschend nachgeahmtem Sammtpolster.

10. Jesu Himmelfahrt. Vom Heilande, der eben von der Spitze des Berges aufgestiegen, sind nur noch die Füsse zu sehen. Maria kniet im Vordergrunde, ihr im Profil dargestelltes Antlitz hat einen sehr strengen Zug mit den Ausdruck anbetenden Staunens. Neben ihr die Schaar der Apostel, von denen aber meist nur die Köpfe zu sehen sind.

11. Tod der heil. Jungfrau. Sie sinkt am Betpulte knieend und mit bereits leblosen Armen. Petrus und Johannes scheinen sie zu stützen, während einer der anderen Apostel bemüht ist, zwischen ihre Finger die brennende Kerze zu drücken.

12. Mariä Krönung. Die verklärte heil. Jungfrau kniet in der Mitte des Bildes auf Wolken. Gott Vater, ein grossartig gedachter Greis, der Sohn in jugendlicher bartloser Gestalt, haben reiche Vesperornate und geschlossene Kaiserkronen. Sie halten eine ähnliche Krone über dem Haupte der heil. Jungfrau, über welcher der heil. Geist als Taube schwebt. Die Weltkugeln mit Perlenkreuzen in den Händen der zwei ersten göttlichen Personen sind als durchsichtige Krystallkörper behandelt.

Die Gemälde sind sehr verdunkelt und vielfach beschädigt; bei manchen Tafeln sind Colorit und innere Contouren kaum mehr zu unterscheiden. Die Composition hält sich an die traditionelle Anordnung und beschränkt sich nur auf die der darzustellenden Scene unumgänglich nöthigen Personen, welche den Ausdruck ruhiger Würde und treuherziger Biederkeit haben, mit Ausnahme jener Situationen, wo er zu dem bewegteren irdischen Treiben hinabsteigt und, in der Manier seiner Zeit befangen, an das Übertriebene streift; wie z. B. bei dem Kindermorde, wo die Handlung in unverschleierter Grässlichkeit vorgeführt wird. Die Figuren sind nicht übermässig schlank, wohlproportionirt, die Hände und Füsse fast zu zart, sonst aber mit geringen Ausnahmen gut gezeichnet. Der Kopf der heil. Jungfrau hat ein feines Oval und einen durchaus idealen, allem Irdischen entfremdeten, zur Schwermuth neigenden Charakter; mehr naturalistisch, doch dabei edel sind die Köpfe der meisten übrigen Personen, insbesondere des heil. Joseph und der zwei älteren Könige, welche fleissige Porträtstudien verrathen. Die Gewänder, nur bei der heil. Jungfrau streng traditionell, sonst zumeist aus alterthümlichen und dem Künstler gleichzeitigen Elementen zusammengesetzt, legen sich in den oberen, dem Körper näheren Theilen in grosse schön geordnete Falten und breiten sich nach unten in reichen, ziemlich scharf, doch nicht kleinlich gebrochenen Partien aus. Die höchste Mühe verwendete der Künstler auf die mit verschiedenen geschmackvollen Dessins ausgestatteten Goldstoffe, wahre Prachtexemplare; die Muster, bestehend aus feinen, nach Bedürfniss matt oder glänzend aufgesetzten Strichen, ahmen die Goldstickerei täuschend nach. Die Färbung, in welcher reines Blau nirgends vorkommt, ist kräftig und rein; Köpfe und Hände sind kühl und fleischfarben, in's Graue übergehend, sehr mässig, doch

hinlänglich modellirt, mit scharfen braunen Umrissen; in den Gründen scheint mit Braun vertieftes Grau vorzuherrschen. Die Köpfe der Heiligen sind mit grossen, in dem gepressten Goldgrunde ausgesparten Scheinen umgeben, was besonders bei den hinter einander stehenden Figuren stört, welche in einiger Entfernung, wo die Umrisse der Scheine verschwinden, wie zerstückelt aussehen.

Über den Flügelthüren sind niedrige geschweifte Spitzbögen mit zartem Gitterwerk, auf der Kranzleiste des Schreines ein schön gebildeter Ornamentstreifen angebracht; hinter dem letzteren erhebt sich treppenartig der gothische Tabernakelaufsatz. Er besteht in der unteren Abtheilung aus drei zierlichen Baldachinen auf je zwei schlanken, mit vorgesetzten feinen Fialen und Säulchen verzierten Stäben, welche unter einander mittelst geschweiften Bögen verbunden sind. Die aufsitzenden Baldachine sind aus Bogensegmenten zusammengesetzt und mit schönen leichtgebogenen Kreuzblumen gekrönt. Über dem mittleren erhebt sich noch ein zweiter Baldachin; dieser, so wie die beiden äusseren, haben hohe, blos aus vier dünnen Stäben bestehende, mit Krappen verzierte Pyramidalspitzen; auf der höchsten sitzt ein Pelikan mit seinen Jungen. Sämmtliches Ornament ist mit grossem Fleisse auf das zierlichste ausgeführt und sieht eher aus weichem Wachse geformten Modellen als Holzsculpturen ähnlich. Unter dem mittleren Baldachin steht der leidende Erlöser, ihm zur Linken der heil. Johann von Nepomuk, zur Rechten St. Joseph (letztere zwei Figuren neu), unter dem oberen St. Jacobus d. Gr., sämmtlich etwa halb lebensgross, handwerkliche Arbeiten ohne sonderliche Bedeutung. Der Predell ist auf der ganzen Vorderfläche mit zartem durchbrochenem Laubgeflecht bedeckt, in welchem streng stylisirte gothische Formen schon merklich zurücktreten. Zwischen dem Laube sind die Wappen von Polen und Leutschau angebracht.

Dieser Altar ist nach dem Hochaltare der grösste und ohne Zweifel auch der zierlichste. Der ganze Bau beschränkt sich auf gothische Architecturelemente, aber in überaus leichter, blos für die Frontansicht bestimmter Decorationsweise; die Anlage ist klar, weder überreich noch arm an ornamentalen Einzelnheiten, in edlen Verhältnissen gehalten, frei von knorrigen Auswüchsen, wie solche sonst häufig im spätgothischen Style vorkommen. Das Werk zeugt von einer bedeutenden Geschicklichkeit des Meisters, welcher leichte Eleganz ausschliesslich vor Augen gehabt zu haben scheint, ihr aber die nöthige Rücksicht auf Solidität geopfert hat, so dass der Altar durch Zeit und mancherlei Unbilden mehr als alle übrigen dem Verfall nahe gekommen ist.

Zu welcher Zeit und von wem der schöne Altar gebaut worden, ist unbekannt; am zuverlässigsten dürfte er in das letzte Jahrzehend vor 1500 versetzt werden. Hiefür spricht zunächst sein stylistischer Zusammenhang mit ähnlichen Werken der Kirche, von denen der Passionsaltar sicher in die Jahre zwischen 1476 und 1490 fällt, ferner mit einem Altare der Frohnleichnamscapelle an der Zipser Kathedrale, dessen Errichtungszeit gegen 1500 angenommen werden kann. Vielleicht bezeichnet das polnische Wappen unseren Altar als Denkmal einer Begebenheit, welche für Leutschau allerdings sehr denkwürdig war. K. Wladislaw II. veranstaltete im Jahre 1494 daselbst eine Zusammenkunft mit seinen Brüdern, dem Könige Johann Albert von Polen, dem Cardinal Friedrich und Prinzen Sigismund. Das Wappen könnte daher auf die längere Anwesenheit der hohen Gäste bezogen werden, welche vielleicht den prachtvoll ausgestatteten Altar auf ihre Kosten errichten liessen, oder doch zu seiner Stiftung von Seiten der Stadt Leutschau Namhaftes beitrugen.

Altar des leidenden Erlösers.

Höhe und Breite des Predells	2' 7" — 6'
„ „ „ „ Mittelschreines	8' 1" — 6' 3"
„ „ „ der Flügelthüren	8' 1" — 3'
„ „ „ „ Bilder	3' 8" — 2' 9"
Höhe des Altars ungefähr	40'

Den obern Theil des Schreines nimmt ein elegantes gothisches Masswerk ein, dessen Bögen von vier reliefartig verzierten freistehenden Säulchen getragen werden, wodurch der Schrein in drei Abtheilungen zerfällt. In der Mitte steht die Bildsäule des Erlösers, ihm zur Seite die heil. Mutter und Johannes Evang., sämmtlich von ungefähr 5' Höhe. Der Heiland deutet mit der Rechten auf die Seitenwunde, die erhobene Linke zeigt das blutende Wundmal der Hand, sein mild-ernstes, zart ausgeführtes Antlitz scheint mit dem leise geöffneten Munde den Sünder zur Umkehr zu mahnen; die Körperproportionen sind vortrefflich, gleichfern von Üppigkeit wie von übertriebener Dürre; besonders schön und naturwahr sind die feinen Hände und Füsse. Die heil. Jungfrau ist eine würdevolle Matrone mit einem Gesicht voll stiller Wehmuth; der Kopf des Johannes ist zwar ebenfalls schön, aber nicht mehr frei von erkünsteltem, der Figur auf dem Hochaltare verwandtem Ausdruck. Die Gewänder sind grossartig, theilweise fast mit antiker Grazie gefaltet, mit Ausnahme einiger eckiger Vertiefungen. Ebenso schön ist die Bemalung, bei dem Heilande nur mit mässiger Andeutung der Wunden; das Unterkleid der beiden Seitenfiguren ist auf Silber tiefroth, sämmtliches Unterfutter blau mit goldenen Punkten. Die drei Statuen zeichnen sich durch effectvolle Auffassung und wahrhaft plastische Haltung aus, und gehören entschieden zu den besten Sculpturen der Kirche.

Die inneren Seiten der Flügelthüren enthalten vier Tafeln mit paarweise stehenden Heiligen auf geblümtem Goldgrund, und zwar:

1. St. Sebastian und Christoph. Der erstere ein Jüngling, ist an einen dürren Baum gebunden; der Leib zu zu lang, die Extremitäten etwas schwach, dagegen der Umriss weich, die Muskeln gelungen. St. Christoph, eine

mächtige, in einen weiten Mantel gehüllte Gestallt, schreitet mit einem Baumstamme in der Hand durch den Fluss; auf seiner linken Schulter sitzt das lieblich lächelnde Jesuskind in flatterndem Purpurmantel, mit der goldenen Weltkugel in der Rechten. Die Füsse des Riesen sind schwach, und scheinen der getragenen Last zu erliegen. Den Hintergrund bildet eine weite Gegend mit Fluss, Felsen, Auen und entfernten Bergen.

2. St. Johannes d. Täufer und Jacobus d. Gr. Der erstere in zottigem Kleide und rothem Mantel zeigt auf das Lämmchen, welches er in der Linken auf einem Buche trägt. Ihm gegenüber schreitet der heil. Jacobus in bequemer violetter Pilgertracht.

3 und 4. Die heil. Katharina, Barbara, Dorothea und Margaretha als gekrönte Jungfrauen mit den herkömmlichen Attributen. Schlanke, edle Gestalten, mit schönem rundlichem Gesichtsoval, regelmässigen idealen Zügen; die Hände sind jedoch etwas kurz, die Finger dünn und hart gezeichnet. Die Gewänder sind breit und malerisch geordnet, mit vielen überraschend schönen Motiven, und legen sich in kühnen, weiten Linien, mit scharf gebrochenen kleinen Falten im Inneren auf den Boden.

Die Figuren der drei letzten Tafeln stehen auf gewürfelten Marmorböden mit gar kurzen Distanzpunkten, hinter ihnen reichen massive Mauern über zwei Drittel der Bildhöhe; im Goldgrunde sind grosse glatte Heiligenscheine um die Köpfe der Figuren angebracht.

Das Colorit ist überaus glänzend und klar, wobei noch überall, wo nöthig, mit dunkeln Contouren nachgeholfen wird. Die Köpfe der Jungfrauen sind kühl, weissröthlich mit zarten rosigen Lasuren, grauen Schatten, jedoch ohne bedeutendes Relief; kräftiger und mit freiem Pinsel behandelt sind die männlichen; ängstlichen Fleiss widmete der Künstler den miniaturfein ausgeführten Haaren und Bärten. Die Farben der Gewänder, mit Ausnahme des weissen Mantels der Dorothea, brillantes Roth, Grün, Violett, sind in den Schatten mit Schwarzbraun gedämpft; die Unterkleider der Jungfrauen ahmen den Goldbrocat in derselben feingestrichelten Weise wie auf den Bildern des Mariaschnee-Altars nach. Das prächtige Scharlachroth ist von so grosser lackartiger Durchsichtigkeit, dass selbst die unter der dicken Farbenlage befindlichen Linien des ersten Entwurfes deutlich durchschimmern, leider hat diese Farbe durch Mürbewerden am stärksten gelitten. Die Landschaft der ersten Tafel ist mattgrün, wie verwaschen; dagegen treten die blauen Fernen stark hervor, was aber wahrscheinlich dem Herauswachsen der blauen Farbe zuzuschreiben ist. Die Wasserwellen sind mit Weiss auf trockenem Grund frei gesetzt und sehr durchsichtig.

Die vier äusseren Tafeln, ohne Goldgrund und Heiligenscheine, enthalten Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau: die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der heiligen drei Könige. In der Anordnung gleichen diese Bilder, wenige Abweichungen abgerechnet, jenen auf dem Mariaschnee-Altare; so z. B. ruht das göttliche Kind auf dem Bilde der Geburt in Windeln auf der Erde, während kleine Engel, in der Luft schwebend, das Dach mit Strohbündeln decken; in den Fernen sind weitläufige Landschaften mit Baumgruppen, Felsen und Stadtansichten hinzugefügt. Die Zeichnung ist den Figuren der inneren Tafeln verwandt; die Gewandung im Ganzen weniger breit; bei Maria und Joseph streng ideal. Die schwächste Arbeit ist das Bild der Heimsuchung. Die Figuren, übermässig hoch, ragen über das neben ihnen stehende Stadtthor, durch welches man in die steil ansteigende Strasse einer altdeutschen Stadt hineinsieht. Das Colorit hat eine tiefere Stimmung, aber weniger Glanz als auf den inneren Bildern, die Gewänder sind mit wenigen Ausnahmen ohne Verzierung, bei Maria grün und weiss; in den kräftig und zart behandelten Landschaften herrscht mannigfaltiges Grün; die Lüfte sind rein blau, nach unten abgestuft; in den bläulichen Fernen zeigt sich eine leise Nachahmung des Lufttons, doch scheinen diese Partien ebenfalls bedeutend nachgedunkelt zu sein.

Das Übergewicht streng idealer Haltung gibt der besprochenen Gemäldereihe einen eigenthümlich feierlichen Ausdruck, durch welchen die Stylmängel reichlich aufgewogen werden. Es sind durchwegs heilige Gestalten, schön und doch ohne sinnlichen Reiz. Auf den äusseren Tafeln scheint jedoch der Gesammteffect etwas schwächer, wozu auch die düstere Färbung beitragen mag. Die letztere liesse sich zwar füglich aus dem Umstande erklären, dass die Innenseite zufolge ihrer Bestimmung für die Festzeiten des Jahres auch schon durch glänzendere Farben ausgezeichnet wurde; es liegt aber auch bei der abweichenden Zusammenstellung der Farben und besonders der ganz verschiedenen Behandlung des Landschaftlichen die Vermuthung nahe, dass mindestens an diesem sich eine andere Hand mitbetheiligt habe.

Der obere architektonische Altaraufsatz ist in der Anordnung und Ausführung dem Tabernakelbau des Mariaschnee-Altars ähnlich, doch etwas einfacher ausgestattet. Der Übergang vom Schreine zum Aufsatze wird durch die mit grossen Kreuzblumen verzierten, über die Kranzleiste hinaufreichenden Spitzen der Masswerkverdachung des Schreines vermittelt; die oberste, nach vorn geneigte Pyramidalspitze besteht aus schneckenförmig gewundenen Ästen mit zierlichen Knospen. Unter dem mittleren Baldachin steht der heilige Florian, etwa 4' hoch, wohlproportionirt, im Ritterpanzer des fünfzehnten Jahrhunderts und offenem römischen Helme. Es scheint jedoch, das die Statue ursprünglich nicht hieher bestimmt war, da sie wegen ihrer Grösse ohne Sockel auf die Decke des Schreines gestellt ist. Unter den Baldachinen zu beiden Seiten sind auf hohen Rundstäben und Consolen ziemlich roh, doch energisch gearbeitete Engelfiguren, unter dem obersten der heilige Andreas, eine ebenfalls anspruchslose Arbeit. Die Bemalung

der Statuen ist handwerksmässig, in der Weise eines blossen Anstriches. Den Kasten des Predells deckt ein durchbrochenes Laubornament von üppiger Fülle der Zeichnung und meisterhaft geschnitzt, aber bereits an der Schwelle des Überganges zur Renaissance; zwischen den Blättern sind zwei Wappen, das ungarische des K. Matthias Corvinus und das neapolitanische seiner zweiten Gemahlin Beatrix; zur Erklärung derselben dient ein goldenes Band in der Hohlkehle des Gesimses mit der Inschrift: „Clinodium Matthie regis — Clinodium Beatricis regine". Diese Inschrift führt uns zur ungefähren Bestimmung der Zeit, in welcher der schöne Altar errichtet wurde. Die ausdrückliche Anführung der königlichen Namen und die Hinzufügung des Familienschildes der Königin scheinen auf ein näheres Verhältniss des königlichen Paares zu dem Werke hinzuweisen, wonach der König entweder der unmittelbare Stifter desselben, oder doch die nächste Veranlassung zur Errichtung gewesen sein dürfte. Eine solche kann der Aufenthalt des Königs in Leutschau, als er im Jahre 1474 gegen den Parteigänger Komorowsky in die Liptau zog, geboten haben. Da er sich aber erst 1476 mit Beatrix von Neapel vermählte, so muss der Bau oder wenigstens die Aufstellung des Altars erst in die nächstfolgenden Jahre verlegt werden, kann aber auch nicht über das Jahr 1490 hinaus fallen, da K. Matthias in diesem Jahre starb.

St. Petri und Pauli-Altar.

(Tafel IX. 4.)

Höhe und Breite des Predells	2′ 2″ — 5′ 4″
„ „ „ „ mittleren Schreines . . .	6′ 3½″ — 3′ 11″
„ „ „ der Flügelthüren	6′ 5½″ — 1′ 11½″
„ „ „ „ der Bilder	2′ 4″ — 1′ 6″
Höhe des Altars	30′

Der Schrein wird durch eine freistehende, mit zierlichen Baldachinen und Postamenten besetzte Säule in zwei Nischen getheilt, deren obere Theile mit Masswerk verzierte ausgeschweifte Spitzbögen einnehmen. Die lebensgrossen Statuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus haben treffliche, nur an den Schultern beengte Verhältnisse, scharf markirte ernste Gesichtszüge, zart und correct gebildete Hände und Füsse; in den schön und reich drapirten Gewändern zeigt sich das mannigfaltigste, auf malerische Gegensätze ausgehende Faltenspiel. Die alterthümliche, fast architektonische Haltung, die meisterhafte Auffassung des Apposteltypus machen einen grossartigen Effect, mit dem auch der Glanz der äusseren Ausstattung übereinstimmt; die sehr sorgfältige Bemalung der Körpertheile hält sich in tiefem orientalischem Ton; die goldenen Gewänder, theilweise sehr schön gemustert, haben dunkelblaues Futter mit grossen goldenen Punkten.

Die Gemäldetafeln der Flügelthüren sind auf der inneren Seite mit geschnitztem Masswerk verziert und enthalten nebst den Rückwänden nachstehende Scenen aus dem Leben der beiden heil. Apostel, sämmtlich auf Goldgrund:

1. Saulus, als Ritter gewappnet und mit einem Lanzenfähnlein in der Linken, empfängt in der Synagoge von Schriftgelehrten den Auftrag zur Reise nach Damaskus. Die Halle hat wie alle übrigen auf den Tafeln vorkommenden Architecturen flachbogige Thüren und Fenster.

2. Das ziemlich unbeholfen gezeichnete Ross stürzt, mit ihm fast kopfüber Saulus, während sein Gefolge, ebenfalls zu Pferde, voll Verwirrung die Flucht ergreift. Hoch oben die himmlische Erscheinung Jesu, von dem nur die Füsse sichtbar sind; hinten in einer schönen Landschaft mit leichten Baumgruppen die mittelalterlichen Mauern und Thürme von Damaskus.

3. In einem geräumigen Gemache sitzt der erblindete, sichtlich kleinmüthige Saulus mit einem Rosenkranze in der Hand; neben ihm Barnabas in gelbem Talar und mit einer weiss-schwarzen Inful, die Rechte auf sein Haupt legend. Theile von Saul's Rüstung liegen auf dem Boden zerstreut.

4. Paulus steht in der Synagoge auf einer Rednerbühne und scheint den vor ihm sitzenden und stehenden Juden das Evangelium angelegentlichst zu empfehlen. Die letzteren meist derbe Gestalten in phantastisch-mittelalterlichem Costüm und mit deutlichem Spott in den Mienen.

5. Petrus schreitet mit einem Sacknetze auf der Schulter im Wasser einher und wird von dem am Ufer stehenden Heilande zum Apostolate berufen. In der Ferne eine Stadt mit hohen Giebeln.

6. Petrus predigt in einer weiten Halle.

7. Petrus und Paulus stehen vor dem Könige, der, in einem weiten geblümten Talar gehüllt, auf dem Throne sitzt.

8. Die beiden Apostel beten knieend im Vordergrunde, ihnen gegenüber ein hoher Thurm, von dessen oberer Gallerie der Teufel einen Jüngling hinabzerrt; ein Engel mit blossem Schwerte scheint ihm die Beute abjagen zu wollen; ein anderer Mann hat fallend bereits die Erde berührt.

9. Petrus sieht aus dem ebenerdigen Fenster eines Hauses, während Paulus, auf der Gasse stehend, seinen Mund mit einem Finger berührt.

10. Martertod des heil. Petrus. Das lange Kleid des am Kreuze mit dem Haupte nach unten hängenden Apostels ist an den Knöcheln zusammengebunden.

11. Enthauptung des heil. Paulus. Der Apostel liegt bereits enthauptet auf dem Boden; der Scharfrichter eine Caricaturgestalt mit weissem Turban; anwesend sind ein König und sein Gefolge.

12. Paulus, wahrscheinlich als himmlische Erscheinung, am Bette eines alten Mannes.

Der unbekannte Meister scheint in diesen Bildern historische Stoffe ohne ältere Muster selbstständig behandelt zu haben; die einzelnen Momente sind jedoch nicht durchgehends glücklich gewählt, da z. B. bei den zwei Predigten die Scene in ganz gleicher Weise wiederholt wird. Die Composition befolgt noch die ältere, schüchterne

Darstellungsweise; die Stellungen sind meist einfach, der beabsichtigte Ausdruck wird durch mässige Bewegung des Körpers und die Mienen der nach vorne gewandten Köpfe erstrebt; doch wusste sich der Künstler mitunter zu recht gelungener Lebendigkeit der Darstellung zu erheben, wie z. B. bei der Bekehrung des Saulus, wo der Schrecken in Stellung und Geberde seiner Begleiter trefflich gegeben ist. Die Figuren sind meist hoch und hager, was aber durch die breit gehaltenen Gewänder verhüllt und nur an den dünnen Händen und Füssen sichtbar wird; der Faltenwurf bildet grosse Partien, die stellenweise in untergeordnete brüchige Wellen zerfallen. Die Perspective ist noch mangelhaft, besonders in den Hallen der Synagogen; besser gerathen sind die landschaftlichen Fernen; die Baumpartien stellen jedoch nur runde geballte Massen vor. Hinsichtlich des Colorits ist das Figürliche am besten gelungen, obwohl sich hierüber nicht viel Bestimmtes sagen lässt, da die Bilder durch Alter und dicken Firniss sehr dunkel geworden sind. Die Köpfe scheinen etwas bräunlich und gut gerundet, die Hände haben scharfe Umrisse; die Gewänder sind meist roth und gelblich, theilweise gemustert, die Architecturen gut angelegt. Weniger befriedigen die landschaftlichen Hintergründe. Gras und Bäume sind dunkelgrün ohne Unterschied der Fernen, die entfernten Gebäude in Licht und Schatten grau, sonst aber sehr sorgsam ausgeführt. Im Ganzen machen die Tafeln bei allen ihren Mängeln den Eindruck gemüthlicher Ruhe und Harmonie.

Unterhalb des Schreines öffnen sich drei, mit Säulchen und geschweiften Spitzbögen gezierte Nischen, in welchen der leidende Erlöser, Maria und Johannes Evangelist als Kniestücke und fast ganz freistehend angebracht sind. Den oberen Theil des Altars bildet ein thurmartiger Aufsatz von origineller Anlage. Derselbe ist im Grundrisse dreieckig und besteht aus leichten Spitzbögen, die zwischen Säulen, Pfeiler und Fialen eingefügt und über einander gestellt, bis zur hohen nadelförmigen Spitze aufsteigen. Kleine, ziemlich unbedeutende Figuren sind unter die einzelnen Bögen vertheilt. Die ganze Anordnung ist sinnig und fast übermässig zierlich; sie gibt dem Aufsatze das Aussehen eines durch die Abwechslung von Licht und tiefem Schatten effectreichen Bauwerkes. Als Eigenheit ist zu bemerken, dass sämmtliche Bögen auch nach aussen gekrümmt sind. Ungeachtet seiner auffallenden Gestalt gehört das Werk mit dem Mariaschnee- und dem Passionsaltare in eine Gruppe, indem die technische Behandlung im Einzelnen, wie der kleinen und grossen Bossen, Kreuzblumen, Fialchen und Säulen auf allen drei Werken durchgehends gleich ist.

St. Katharina-Altar.

Höhe und Breite der unteren Tafel	2' 3" — 6'
„ „ „ „ Mittelnische	5' 7" — 4' 3"
„ „ „ „ Flügelthüren	3' 7" — 2' 1½"
„ „ „ „ Bilder	2' 6" — 1' 9½"

Die Mittelnische enthält die ungefähr 4 Fuss hohe Statue der heil. Katharina [1]). Sie ist in stark geschweifter Haltung, aber zart proportionirt, das Gesicht sehr fein und jugendlich, das Kleid am Saume mit Knöpfchen besetzt, bewegt sich in sehr schönen weichen Falten; die Heilige hält in der Linken ein kleines Rad. Baldachin und Postament bestehen aus zierlicher, aber magerer Architectur, Bögen und geradlinigem Masswerk. Zu beiden Seiten der Nische sind zwei schmale hohe Tafeln mit den gemalten Gestalten der heil. Margaretha und Barbara, feierlich statuarisch, dem engen Raume angepasst, mit einfach grossartiger Gewandung. Die vier inneren Flügelbilder enthalten auf gemustertem Goldgrunde Darstellungen aus dem Leben der heil. Katharina.

1. Die Heilige im Dispute mit den Gelehrten.

2. Katharina hängt halbenthlösst mit ausgebreiteten Armen auf einem Gerüste und wird von Henkersknechten gemartert.

3. Das Rad wird von einem Engel mit dem Hammer zertrümmert, um ihn herum weisse Blitzflämmchen. Mehrere Schergen stürzen als verwirrter Knäuel vom Gerüste. Die Heilige kniet vor dem Rade, zur Linken stehen König und Königin mit Gefolge.

4. Katharina wird vom Henker mit einem grossen türkischen Säbel enthauptet. Seitwärts mehrere Frauen.

Der untere Theil des Altars enthält eine Tafel mit drei Abtheilungen. Die mittlere grösste stellt Gott den Vater vor, mit dem bekannten Typus der *vera icon;* der Gekreuzigte, den er zwischen den Knieen hält, ist unverhältnissmässig klein; den Thron umgeben zunächst eine Reihe von Cherubinköpfen, dann eine grosse Schaar buntbekleideter, anbetender Engel mit lieblichen, sehr zart ausgeführten Köpfen. In den Ecken sind die Symbole der vier Evangelisten angebracht. In dem rechten Felde sitzt eine Figur, vielleicht Maria, mit rothem Mantel und der päpstlichen Tiara, neben ihr, kaum zu ihren Knieen reichend, stehen kleine gekrönte Jungfrauen mit Attributen ihres Marterthums. Den Hintergrund bildet ein einfacher Grasplatz. Das linke Feld enthält den Traum Jakobs in herkömmlicher Weise. Der Goldgrund ist glatt, nur im mittleren Felde mit feinen Punktreihen verziert.

Die Composition der Bilder ist sehr einfach und kindlich befangen, nur die unmittelbaren Vollzieher der Handlung zeigen einige Bewegung, während die übrigen Personen neben und hinter einander ruhig, meist mit halberhobenen Händen dastehen; besonders starr ist die Haltung der Frauen. Die Gestalten sind alle mit vollem Gesicht nach vorne gekehrt, die Köpfe der Frauen rundlich, mit vollem, nach unten spitzigem Oval, die Augen und der Mund klein und fein geschlitzt, die männlichen Köpfe hin-

[1]) Der Goldgrund der Nische ist glatt, mit einem bräunlichen Teppichmuster bemalt.

gegen meist grobeckig; der edelste ist jener des Königs. Die Hände sind kurz, die Gestalten lang gestreckt, und wo die Glieder unbedeckt sind, skeletartig dürr. Die Gewänder fallen in geradlinigen, nach oben pyramidenförmig zusammenlaufenden Falten und verbreiten sich um die knieenden Figuren in eben so steif gezeichneten Brüchen. Der König und die Königin haben offene Bügelkronen. Das meiste Leben herrscht in der, den Gott Vater umgehenden Engelglorie; jeder der Engelknaben hat eine andere Stellung und die Mannigfaltigkeit wird noch durch die buntschillernde Färbung vermehrt. Das Relief ist in der Farbe nur sehr schwach angedeutet. Die Köpfe sind sehr licht, röthlich, mit Grau leise schattirt, die Gewänder meist tief roth, einige mit sehr zarter Rosenfarbe. Das Grün der Gründe ist sehr dunkel und ohne Abstufung, die Haare haben meist grell gelbe Lichter. Die Farben scheinen sehr flüssig aufgetragen zu sein und sind mit pastosen dunkleren Umrissen eingefasst. Als besondere Zierde wurden in den Heiligenscheinen und an manchen Kleidersäumen kleine Knöpfchen aufgesetzt, der Mantel Gott Vaters hat eine mit Gold belegte Bordure.

Ohne Vergleich höher stehend sind die in den oberen dreieckigen Feldern befindlichen Brustbildnisse der Propheten Samuel und Isaias. Die Zeichnung ist mit Ausnahme der kleinen Hände vortrefflich; der Ausdruck der tüchtig modellirten Köpfe erschütternd ernst. Sie sind gegen die gewöhnliche Weise ohne Bärte mit Mützen auf dem Kopfe dargestellt und halten Spruchbänder mit gothischer Schrift: „samuel propheta"; „isaias propheta".

Die obere Abtheilung ist ein für sich bestehender kleiner Schrein mit Flügelthüren. Derselbe wird durch Bögen und Säulchen in vier Abtheilungen geschieden und enthält vier etwa 2 Fuss hohe Heiligenstatuetten mit gedrückten Verhältnissen, grossen Köpfen, sonst aber energisch ausgeführt. Ebenso stämmig gehalten sind die beiden Heiligen der Thürflügeln auf Goldgrund, darunter St. Hieronymus als Cardinal mit einfachem Stabkreuze. Der Faltenwurf ist natürlich und reich, ohne scharfe Brüche, das Colorit sehr licht, in's Graue ziehend. Zu oberst steht zwischen bereits beschädigten Strebebögen eine spitzbogige kleine Nische mit dem Gekreuzigten. Die äusseren Tafeln der unteren und oberen Flügelthüren haben keine Querleisten und zeigen auf der linken Seite, also doppelt, den leidenden Erlöser, auf der rechten die trauernde Mutter Gottes. Alle vier haben eine ganz gleiche Zeichnung; Christus ist übermässig dürr, mit plumpen Händen und Füssen; besser gerathen ist Maria mit geradlinigem sparsamem Faltenwurf. Das Relief ist sehr schwach, meist durch scharfe Contouren angedeutet, der Grund dunkelgrau, das Ganze erloschen und so matt, wie wenn die Bilder mit Leimfarben ausgeführt wären.

Der Altar ist nach seiner gegenwärtigen Zusammensetzung nicht ursprünglich, sondern besteht aus mehreren einzelnen Stücken, Resten zerstörter Altäre, die man später auf's Gerathewohl lose über einander stellte. Die Theile haben keine Verbindung; die dreieckigen Aufsätze der unteren Flügelthüren decken die oberen; endlich wurde der Predell als zu breit an beiden Enden abgeschnitten und hat den Seitenabschluss verloren. Wir haben hier ohne Zweifel die ältesten Werke der Kirche vor uns, allem Ansehen nach Temperabilder aus verschiedenen Zeiten [1]). Als die ältesten wären die vier Figuren der Rückseiten und die Predelltafel zu betrachten; die ersteren stimmen in ihrer rohen Formlosigkeit am nächsten mit manchen Schildereien des XIII. Jahrhunderts, die letzteren mit dem Style und der technischen Behandlung der Miniaturen ungefähr derselben Zeit überein. Auch die Weise der unteren Flügelthüren trägt noch deutliche Reminiscenzen byzantinisch starren Typus an sich; als Arbeiten eines bereits über die conventionelle Gebundenheit vorgeschrittenen Meisters können die Prophetenbilder gelten; ganz verschieden sind wieder die beiden statuarischen Frauen, welche an die einfache Strenge der älteren Glasmalereien erinnern. Doch bleibt bezüglich der merkwürdigen Bildergruppe noch Manches aufzuklären, unter anderen die Verbindung so verschiedener Arbeiten auf einer und derselben Tafel, was sich nur dadurch deuten liesse, dass man die Rückseiten älterer Tafeln neuerdings bemalte oder sie neuen Gemälden anfügte [2]).

Auf der oberen Leiste des Predells steht in der Mitte das Zeichen ⚒, das etwa die Chiffre des Meisters oder den Stifter dieses Theiles als Bergmann bezeichnet, vielleicht auch erst weit später hinzugefügt worden ist.

St. Nikolaus-Altar.

Höhe und Breite des Predells	1′ 8″ — 5′
„ „ „ „ Mittelschreines	5′ 6″ — 4′ 3½″
„ „ „ der Flügelthüren	5′ 6″ — 2′ 2″
„ „ „ „ Bilder	2′ 6″ — 2″

Im Mittelschreine stehen drei, beiläufig 4 Fuss hohe Statuen. In der Mitte der heilige Bischof Nikolaus, eine sehr schwache handwerksmässige Arbeit mit ärmlicher Casula, magerem Faltenwurf, steifen Handschuhen, die vielleicht nicht einmal für diese Stelle bestimmt gewesen. Denn viel besser und offenbar die Arbeit eines tüchtigen Meisters sind die beiden nebenstehenden Heiligen, der rechts mit erzbischöflichem Hute und Kreuze, also wahrscheinlich St. Johann der Almosengeber, der andere mit Mönchskappe und einem Buche auf dem Arme, vielleicht St. Benedict. Die Köpfe sind voll Ausdruck und streng markirt,

[1]) Die Malerei hat fast gar keinen Glanz und wahrscheinlich nur einen sehr schwachen oder gar keinen Überzug; stellenweise ist die Farbe ganz trocken und glatt, wie Aquarelle auf Papier; eben so trocken ist der Auftrag an Stellen mit pastoser Farbe.

[2]) Die Flügelbilder sind augenscheinlich in neuere Rahmen gefasst, welche im Goldgrunde jenen auf dem Marien- und Petrialtare befindlichen ähnliche aber rohere Blättermuster haben.

mit langen Bärten, die Stellungen bewegt, aber nicht gewaltsam; der Faltenwurf, in grössere Partien zusammengefasst, zerfällt in viele untergeordnete, doch nicht knitterige Brüche. Der Baldachin, eine mühsame zierliche Schnitzarbeit, besteht aus in einander geflochtenen blauen Bändern mit goldenen Einfassungen.

Die inneren Seiten der Flügel enthalten auf gemustertem Goldgrund vier Darstellungen.

1. Der heilige Johann sitzt in lichtrothem Talar mit dem Prälatenhute auf dem Haupte unter einem Thronhimmel, umgeben von mehreren Personen, deren eine den bischöflichen Stab mit ägyptischem Kreuze T trägt. Der Heilige reicht einen Geldbeutel hin, aus welchem Arme Geld nehmen, unter diesen auch zwei Lahme mit Heiligenscheinen. Eine Scene voll regen Lebens; besonders schön ist einer der lahmen Heiligen mit Stelzfuss und Krücke.

2. Der Heilige steht an dem geöffneten Grabe zweier Bischöfe, die im bischöflichen Ornate neben einander liegen, und reicht eine kleine Büchse einer vor ihm knieenden Frau. Mehrere Anwesende scheinen den Vorgang zu besprechen.

3. Ein Heiliger führt einen Gefangenen zwischen den auf der Erde umherliegenden bewaffneten Wächtern. Im Hintergrunde das Gefängniss mit offener Halle. Der Heilige und sein gebückt einherschreitender Schützling sind trefflich gezeichnet, die Composition sehr reich.

4. Der heilige Leopold findet den Schleier seiner Gemahlin Agnes. Er kniet im herzoglichen Gewande, auf dem grosse weisse Adler gestickt sind; hinter ihm ein Jäger mit Ross und Hunden; hoch in der Ecke ein kleines Brustbild der heiligen Jungfrau. Die Umgegend ist ein lichter Wald, durch den man den Fluss und in der Ferne ein Klostergebäude sieht. Links steht auf einem Felsen die Burg, aus deren Fenster der Heilige mit seiner Gemahlin hervorsieht, während der Schleier vom Winde davongetragen wird. Das Bild trägt die Jahreszahl 150A.

Die äusseren vier Bilder ohne Goldgrund enthalten Scenen aus der Leidensgeschichte Jesu; den Heiland im Garten Gethsemane, die Händewaschung des Pilatus, Simon von Cyrene und das Darreichen des Schweisstuches, endlich Jesum am Kreuze mit Maria und Johannes. Diese Bilder bieten nichts Merkwürdiges; die Zeichnung ist mit Ausnahme einiger gar kleiner Köpfe correct, das Colorit sehr kräftig, fast hart, mit derben Umrissen; das beste ist Jesus am Kreuze, wo die Figuren eine schöne statuarische Haltung haben. Dagegen ist die innere Bilderreihe das mit grossem Fleisse ausgeführte Werk eines leider unbekannten Meisters; Composition und Zeichnung sind gleich preiswürdig, die Köpfe von mannigfaltigstem Ausdruck, portraitartiger Naturwahrheit. Die Gewänder der Figuren sind zwar mittelalterlich-deutsch, aber meist idealisirt, und nähern sich den früh-italienischen Bildern. Der Faltenwurf ist sehr einfach, ohne gesuchte Motive und übermässig scharfe Brüche. Die perspectivischen Grössen der Figuren sind ganz richtig eingehalten, die Pläne selbst aber auf dem zweiten und vierten Bilde, wo sie grössere Flächen vorstellen sollen, gar hoch. Das Figurencolorit zeichnet sich durch heitere Klarheit und natürliche Färbung aus, das Landschaftliche sinkt aber fast zur blossen Illuminirung mit willkürlichen Farben herab. Daher sind die Tafeln mit vorherrschender Figurendarstellung, in welcher augenscheinlich die Stärke des Meisters ruhte, weit vorzüglicher; sie tragen den Stempel eines entschiedenen Überganges zur neueren Malerei, und kommen unter allen Gemählden der Kirche den Bildern des Hochaltars am nächsten. Verglichen mit diesen Compositionen erscheint das Bild des heiligen Leopold in seiner mehr mittelalterlich befangenen Darstellungsweise etwas fremdartig, es hat fast nur die übliche Form eines Votivbildes, und dürfte von einem in älterer Manier arbeitenden Meister herrühren.

Auf dem schon mit einer Akanthusleiste eingefassten Predell sind auf Goldgrund die vierzehn heil. Nothhelfer dargestellt; ein Bild im älteren Styl, klar in Farbe und sehr sauber ausgeführt. Der Tabernakelaufsatz fehlt, anstatt seiner ist geschnitztes Laubwerk im Geschmack des siebenzehnten Jahrhunderts angebracht.

Als Rest eines eingegangenen Altars besteht noch eine Tafel mit Thürflügeln von ziemlich bedeutender Grösse (Höhe 5 Fuss 6¼ Zoll, Breite 4 Fuss 8¼ Zoll). Das Mittelbild enthält die Heiligen Stephan Protomartyr, Elisabeth und Florian auf gemustertem Goldgrund. Die Figuren, wie Statuen blos neben einander gestellt, haben, die schmalen Schultern abgerechnet, gute Verhältnisse, die Köpfe der zwei männlichen Heiligen einen etwas manierirten Typus, der heil. Florian eine sehr befangene Stellung, wie die Miniaturen des vierzehnten Jahrhunderts. Der Faltenwurf ist zwar eckig gebrochen aber grossartig in Anlage und kräftig in Ausführung. Das Colorit ist äusserst brillant, warm und gesättigt. Die grossen Heiligenscheine tragen an den Rändern eingegrabene Sprüche in gothischer Schrift: sanctus . steffanus . vidit . celos . apertos . vidit . et . intravit . 1A93. — letare . germania . claro . felix . germine . nascentis. elisabeth . ex . regali . semine. — in . floriano . latuit . sub. militari . clamide . χpi . tiro . qui . patuit. . . . . (das letzte Wort ist unleserlich). Auf den inneren Flügelseiten sind vier Bilder auf glattem Goldgrund: Stephan vor dem hohen Rathe und seine Steinigung; St. Elisabeth trägt den Armen Speisen; ihr Gemahl tritt an das Bett und findet statt des Armen ein Crucifix; — alles in ziemlich lebendiger Fassung, ja bei den Steinigenden bis zur Caricatur getrieben, sonst aber ansprechend durch kindliche Gemüthlichkeit. Die Farben sind ebenfalls glänzend und sehr sorgfältig behandelt. Die äusseren Seiten, ebenfalls vier Tafeln mit einzelnen Heiligen auf grauem Grunde; einfach angelegte hohe Gestalten von bedeutendem Effect.

Von einem anderen Altare hat sich eine fast lebensgrosse Statuengruppe der **Geburt Christi** erhalten, welche jetzt auf einem von der gräflich **Csáky**'schen Familie gestifteten modernen Altar aufgestellt ist. Rechts kniet **Maria**, die Hände faltend, an der Krippe ihres göttlichen Sohnes, links St. Joseph mit einem Reisesacke auf der Schulter, hinter ihnen zwei Hirten. Die zarte Gestalt der heil. Jungfrau mit lieblichem Antlitz, hochgewölbten Augenbrauen, kleinem Munde, scheint dem Meister der Madonna auf dem Mariaschnee-Altare anzugehören; der heil. Joseph ist eine schöne Portraitfigur eines biederen ältlichen Mannes, auffallende Gestalten sind aber die beiden Hirten, dunkel gefärbt, mit scharf geschnittenen jüdisch-orientalischen Zügen. Die Gruppe wurde 1698 in einem verborgenen Behältnisse des Rathhauses zufällig entdeckt, woher sie aber dahin gelangt und wie lange sie dort verborgen war, ist unbekannt; die Sage berichtet blos, dass sie vor langer Zeit von katholischen Leutschauern aus Besorgniss vor Misshandlungen vergraben worden sei.

Auf dem Geländer der Empore über der südlichen Vorhalle steht ein **Crucifix mit Maria und Johannes**. Jesus ist bedeutend über Lebensgrösse, hat zarte Verhältnisse, die sehr sorgfältige Ausführung zeugt von genauem Studium des menschlichen Körpers. Hände und Füsse sind straff gespannt und scheinen desshalb etwas zu lang gehalten. An den Enden des Kreuzes sind in zierlichen Medaillons die Symbole der Evangelisten. Die beiden anderen Figuren sind etwa lebensgross und trefflich proportionirt, ihre Haltung drückt tiefen Schmerz aus. Der kräftige Faltenwurf ist von grosser Schönheit, nur der Umschlag des Mantels der Maria ist von gesuchtem Effect und stört die treffliche Harmonie des Ganzen. Da die Grössenverhältnisse der Gruppe dem Raume des Schwibbogens genau entsprechen, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass sie unmittelbar nach der Erbauung der Empore am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts für ihren gegenwärtigen Platz bestellt wurden. Die Arbeit zeigt übrigens keine deutliche Verwandtschaft mit den anderen Sculpturen der Kirche, höchstens in den Verhältnissen von Maria und Johannes mit den gleichnamigen Figuren des Passionsaltars, obwohl wieder die Motive der Bekleidung eine ganz verschiedene Manier verrathen. Bemalung und Vergoldung sind prächtig.

Ein anderes Crucifix von ähnlicher Grösse und gediegener nur etwas derberer Ausführung befindet sich jetzt in der nördlichen Vorhalle; es soll ehedem auf einem Querbalken im Scheidebogen der später demolirten, nun wieder aufgebauten Taufcapelle aufgestellt gewesen sein.

Zu den älteren Schnitzwerken der Kirche gehören auch die **Betstühle**, von denen nur ein Theil und dieser im halbzerstörten Zustande sich bis auf unsere Tage erhalten hat. Eine Reihe solcher Stühle, neunzehn an der Zahl, steht unter dem Orgelchore. Die Stühle imponiren vorzüglich durch ihr schönes Ebenmass, die reiche und mannigfaltige Schnitzarbeit der Krönung und gehören ohne Zweifel in die letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts. Der



(Fig. 1.)

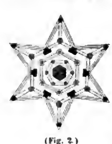
vordere Theil ist aber weit jünger und ohne Verzierungen, jedoch sind in den einzelnen Feldern mit Ölfarbe mittelst Schablonen hübsche Renaissance-Dessins aufgemalt, welche künstlich eingelegte Tischlerarbeit täuschend nachahmen. Ausserdem finden sich noch zwei grosse Stühle, deren Werth nicht in ihrer aus gothischen und Renaissance-Elementen bestehenden Form, sondern in der Ausstattung mit höchst mühsamer Holzmosaik liegt, welche theils fein gemusterte Bänder, theils nette Ansichten mittelalterlicher Städte vorstellt. Nach einer Inschrift wurden diese beiden Stühle von einem Kaschauer Tischler **Gregor**, wahrscheinlich am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts verfertigt. Von anderen Stühlen sind nur noch Bruchstücke vorhanden, welche den Verlust dieser mit zartem geschmackvollem Schnitzwerk ausgestatteten Arbeiten bedauern lassen.

Das Sacramenthäuschen.

(Taf. IX. *B.*)

Es steht auf der Evangeliumseite des Presbyteriums und erhebt sich frei bis zur Höhe von ungefähr 32 Fuss.

Die Unterlage ist ein gemauerter Würfel, welchen man auf mehreren Stufen besteigt; auf demselben ruht eine kurze dicke, sechsseitige Säule, als Kern des Baues (Fig. 2). Diese trägt einen sechseckigen, aus zwei Dreiecken formirten Stern, welcher von runden Säulen an den Spitzen gestützt wird. Darüber ist die Mittelsäule zum Behältnisse für das Allerheiligste ausgehöhlt und auf allen sechs Seiten mit eleganten gothischen, aus Holz geschnitzten Gitterthüren geschlossen. Auf jeder Seite springen dreieckige Baldachine vor, deren Säulen dem sternförmigen Grundrisse entsprechen. Höher hinauf wird die mittlere Säule von sechs hohen runden Säulchen umgeben, die nach allen Richtungen von einfachen und zusammengesetzten Fialen mit Strebebögen gestützt sind und einen sechsseitigen grossen Baldachin tragen. Eine ähnliche Disposition wiederholt sich im verjüngten Massstabe auch in der dritten Abtheilung. Die Spitze wird von einer sechsseitigen massiven Fiale gebildet, der noch ein feines Spitzsäulchen als Schluss aufgesetzt ist. Figürlicher Schmuck ist nur sparsam angebracht; kleine Apostelstatuen unter Baldachinen an dem mittleren Sechsecke der zweiten und dritten Etage.


(Fig. 2.)

Das Werk ist mit Ausnahme der mittleren steinernen Säule auf einem eisernen Gerüste aus Stuck gearbeitet, und zwar im Style der späteren Gothik. Doch sind die Formen noch immer rein und auf das architektonisch Nothwendige beschränkt; eben so schön ist die reiche Austattung mit Knospen, Blättern und Kreuzblumen, und das Ganze zeichnet sich durch eine äusserst sichere, elegante Ausführung aus. Nach vorhandenen Spuren war der Bau ehemals bemalt, die Leisten, Säulen und Ornamente roth, vielleicht stellenweise vergoldet, der Kern der Fialen und sonstigen Haupttheile schwarz oder dunkelbraun. Schade, dass das treffliche Werk aus weichem Material besteht, welches seit Jahrhunderten verwahrlost stückweise abfällt, so dass eine sachkundige Herstellung dringend nothwendig ist.

Der Taufbrunnen.

Der Taufbrunnen ist aus Glockenmetall in Pocalform gegossen; der obere Kelchtheil sitzt nur lose auf dem Fusse und kann abgehoben werden. Die Höhe beträgt 3' 2", der Durchmesser des oberen Randes 2' 6", die Dicke des Metalls fast 1". Die Verzierung ist sehr einfach; feine gegliederte Reifchen scheiden die verschiedenen Ornamentstreifen; oben eine Guirlande aus zarten Blättchen, darunter ein breites Band, auf welchem abwechselnd Christus am Kreuze nebst Maria und Johannes, die Brustbilder der Apostel Petrus und Paulus und paarweise kleine Büsten von Königen, jedoch ohne bestimmte Reihenfolge geordnet sind. Dann folgen Streifen abwechselnd mit grösseren oder kleineren Blättergewinden und kleinen etwa 1' breiten Stempeln, wie dergleichen auch auf Glocken vorkommen; einige derselben enthalten Rosetten, andere den Buchstaben 𝔐, bei dem es wegen seiner verschiedenen Lage unentschieden ist, ob er ein *M* oder ein *W* bedeute. An den zwei Henkeln sind die Brustbilder des Petrus und Paulus etwas grösser als die übrigen angebracht. Alle Ornamente wurden stückweise mit Modellen in die Gussform gepresst; die Figuren haben, wie sich an den grösseren erkennen lässt, weiche, noch romanisirende Formen, St. Peter hält einen grossen Schlüssel, Paulus das Schwert mit der Spitze nach unten, nebstbei lange Rollen mit ihren Namen in alter Majuskelschrift. Das Blätterornament besteht aus freien wellenförmigen Linien, an welchen eben so feine Blätter von theils idealer romanischer, theils der Petersilie nachgebildeter Zeichnung hängen. Jene Inschriften weisen zwar auf das dreizehnte Jahrhundert zurück, es wäre aber gewagt, die Entstehung des Gusswerkes blos desshalb in eine so frühe Zeit zu versetzen, da, wie bekannt, sich die älteren Buchstabenformen auf Glocken und ähnliche Handwerksarbeiten länger im Gebrauch erhielten. Für das hohe Alter des Taufbrunnens spricht mehr seine noch an den Ritus des Eintauchens erinnernde bedeutende Grösse und sehr einfache Form, ferner der Charakter der Verzierungen, welcher noch keine Spuren des gothischen Styls enthält. Nach allem dem dürfte das Werk wahrscheinlich der Zeit bald nach der Gründung der gegenwärtigen Stadt, also in die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts gehören, um so mehr, da die Stadtkirche von Anfang an Parochialrechte hatte, und daher der kirchlichen Vorschrift gemäss einen Taufbrunnen haben musste [1]).

Der Vollständigkeit wegen mögen hier noch einige Werke Platz finden, welche zwar nicht mehr in den Bereich der mittelalterlichen Kunst gehören, doch aber bei ihrem nicht unerheblichen Werthe immerhin eine allgemeinere Bedeutung haben dürften.

Der St. Johannes-Altar liefert ein interessantes Beispiel, wie der gothische Decorationsstyl der mittelalterlichen Altäre unter Beibehaltung der ursprünglichen Disposition binnen wenigen Jahren mit den Formen der Renaissance vertauscht wurde.

Der Schrein enthält die ungefähr 3 ½ Fuss hohen Statuen der Heiligen Johannes des Täufers und Evangelisten noch nach alter Weise bemalt und vergoldet. Die Figuren haben schöne Verhältnisse und scharf ausgeprägte Züge, die Gewänder kräftig modellirte Falten; einige Motive der letzteren ahmen die Draperien auf den Reliefs des Hochaltars nach. Auf den inneren Flügelseiten sind im Flachrelief die

[1]) Ein ganz gleichgeformtes nur bedeutend kleineres Taufbecken befindet sich in der kath. Pfarrkirche zu Neudorf.

breitschulterigen kurzen Gestalten der Heiligen Johannes des Almosengebers und Chrysostomus. Die äusseren Seiten, so wie die Lehnen bilden acht Tafeln (2' 2½" hoch, 1' 2½" breit) mit Gemälden ohne Goldgrund. Sie enthalten nachstehende Darstellungen: 1. Christus wird von Johannes getauft. 2. Herodes sitzt mit Gemahlin und Gästen beim Mahle. Herodes, mit dem vortrefflich nachgeahmten Wesen eines behaglich lebenden Reichen, und seine Gemahlin sind sehr schöne, aus dem Leben gegriffene Figuren. 3. Enthauptung des heil. Johannes. 4. Das Haupt des Johannes wird auf den Tisch gebracht. 5. Johannes Evang. erweckt ein ältliches Weib vom Tode. Sehr interessante Charakterköpfe. 6. Johannes nimmt und segnet den Giftbecher. Die Anwesenden mit dem Ausdrucke tölpelhafter komischer Verwunderung. 7. Johannes, als ehrwürdiger Greis im bischöflichen Ornate, sitzt vor einem Pulte; hinten Jesus mit einer Heiligenschaar als Vision. 8. Tod des heil. Johannes mit der Abbildung des Altars und meisterhaften Portraitfiguren. — Auf dem dritten Bilde findet sich das schon aus Anlass der Hochaltartafeln besprochene Monogramm

In der Nische unterhalb des Schreines steht eine Gruppe der Grablegung mit ungefähr 1 Fuss hohen niedlichen Figürchen; die Anordnung ist sehr bewegt, bei einigen Personen der Schmerz übertrieben. Der Schrein hat oben einen von antiken Gesimsen eingeschlossenen Fries mit Engelsköpfen; darüber steht eine kleinere Nische mit dem Hochrelief der ägyptischen Maria zwischen zwei Engeln. Zu beiden Seiten derselben sind als Zierde und Vermittlung ornamental gehaltene Delphine, deren Schweife in zierlich geschwungenes Laubwerk übergehen. Die Spitze des Baues bildet ein von Strahlen umgebener Engel in langem weissen Gewande und mit kreuzweis gelegter Stola. Auf der Rückwand des Altars ist ein flüchtig gemaltes Crucifix; zu seinen Füssen kniet der Stifter des Altars, ein bejahrter Priester in schwarzem Talar. Unter dem Bilde enthält eine gemalte Rolle die Inschrift: In honorē. sanctorū. Joannis. Baptiste. evangeliste. elemosinarij. crisosthomi. et. h. . . Gersonis. Joannes. henekel. anno Millesimo 520 posuit.

Der Altar der heil. Anna ist dem eben besprochenen durchaus ähnlich und kann hier übergangen werden, da er nichts besonders Merkwürdiges bietet.

Die Kanzel wurde von dem in Leutschau ansässigen Olmützer Meister Christoph Collmitz verfertigt, und im Jahre 1626 aufgestellt. Der sechseckige Predigtstuhl ruht auf dem Haupte einer Mosesstatue, und ist nebst der Stiege mit reicher Täfelung und biblischen Reliefs geziert. Die Platte des Schalldeckels bildet einen sechseckigen Stern mit scharfen Spitzen, darüber erhebt sich in zwei Etagen auf Säulen ein tempelartiger schlanker Aufsatz bis zu etwa 30 Fuss Höhe. Das Werk verräth noch Anklänge an die Anordnung der älteren Tabernakelbauten und ist im barocken Renaissancestyle gehalten, weiss bemalt und vergoldet. Die Vertheilung der meist architektonischen Decoration ist gelungen, die Reliefiguren und freien Statuen haben schlanke Verhältnisse.

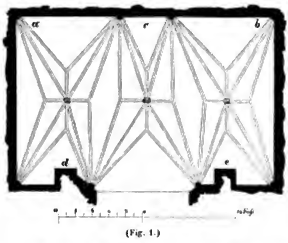
Die grosse Orgel, ein kolossales, prachtvoll ausgestattetes Werk, füllt auf einer besonderen Empore gegenüber der Kanzel den ganzen Raum zwischen dem dritten und vierten Pfeiler bis an das Gewölbe des Mittelschiffes aus. Die Balustrade der vorspringenden Gallerie schmücken halberhabene Apostelstatuen zwischen Pilastern mit Karyatiden und Halbbögen; das Orgelgehäuse mit seltsam verkröpften Gesimsen hat eine sehr elegante Krönung von Laubwerk mit nadelförmigen Pyramiden; an den Seiten und in den Lücken oberhalb der riesenhaften Zinnpfeifen durchbrochene reiche Laub- und Blumengewinde. Die imposante Grösse und der Ornamentenreichthum des im glänzendsten Renaissancestyle ausgeführten Baues machen einen sehr mächtigen Eindruck, welcher noch durch die düstere Färbung des in seiner Naturfarbe belassenen Holzes gesteigert wird. Die Orgel wurde im Jahre 1623 errichtet, und kostete 13000 ungarische Gulden.

Alte Grabsteine haben sich in der Kirche nicht erhalten; manche sind wohl bei der im Jahre 1753 vorgenommenen neuen Pflasterung der Kirche zu Grunde gegangen, weil sie bei dieser Veranlassung abgeschliffen, und dem übrigen Pflaster gleichgemacht wurden. Der älteste vom Jahre 1392 deckt in der St. Georgs-Capelle das Grab des Plebanus Georg von Vlebach, und enthält nebst Umschrift in der Mitte ein Wappenschild, dessen Inhalt einem alten Steinmetzzeichen gleicht. Ausserdem lehnen jetzt an der inneren Kirchenwand drei grosse Grabsteine von rothem Marmor. Sie gehören dem ehemals hochangesehenen Geschlechte der Thurzo und stellen gerüstete Ritter mit Fähnchen vor. Die Köpfe ruhen auf gemusterten Polstern, die Füsse auf Löwen; es sind derbe, fleissig ausgeführte Arbeiten im gewöhnlichen Style des sechzehnten Jahrhunderts. Am dritten Schiffpfeiler der Epistelseite steht das einfache Denkmal des hier 1572 beigesetzten Hieronymus Thurzo, ehemals Bischof von Neutra, mit der Reliefigur des Verstorbenen. An Epitaphien im Renaissancestyl des XVI. und XVII. Jahrhunderts aus Marmor, Sandstein und Holz ist die Kirche reich, es sind mitunter geschmackvoll componirte und ausgeführte Arbeiten mit Säulen, Giebeln, Reliefs oder Gemälden. Eben so schön sind auch die geschnitzten, bemalten und vergoldeten Wappenschilde der Thurzo's und anderer edler Geschlechter.

Die Heiligengeist- und heil. Kreuz-Capelle der Krakauer Domkirche[1]).

Von Joseph v. Łepkowski.

Zu beiden Seiten des Haupteinganges in die Domkirche am Wawel erheben sich, aus der Fronte hervortretend, zwei Capellen: zu linker Hand die der heil. Dreifaltigkeit, von der Königin Sophie, Wladislaw's Jagełło's vierten Gemahlin, gegründet; zu rechter Hand die heil. Kreuz- und heil. Geist-Capelle, von Kasimir Jagełło und dessen Gemahlin Elisabeth von Österreich im Jahre 1471 erbaut[2]). Letztere Capelle nennt man manchmal (von dem darin befindlichen Denkmale des Bischofs Cajetan Sołtyk) die Sołtykische, oder (nach dem Gründer) die Jagellonische, auch (wegen der Art der Gewölbemalerei) die russische (Fig. 1).



(Fig. 1.)

Die äusseren mit Kalkstein ausgelegten Wände theilt ein Stabwerk im Spitzbogenstyl, und die einzelnen in zwei Stockwerke zerlegten Stäbe laufen unter dem Gesimse in ein Dreiblatt zusammen. Um die Hälfte der Wandhöhe läuft ein horizontales Gesimse von tiefen Keileinschnitten und gleichem Wasserschlag. Vier Fenster, davon eines nach dem Eingange in die Kirche gerichtet — schon früh vermauert — beleuchteten die Capelle. Die Einfassung der übrig gebliebenen ist spitzbogenförmig mit reichen, einst gemalten Ausschnitten verziert. Den oberen Theil umgibt ein aus der Wand der Capelle in Krabben hervorspringendes Gesimse und die verbundenen Bogen schiessen in eine Kreuzblume empor. Zu beiden Seiten ranken sich Spitzsäulen auf blumenartigen Kragsteinen. Der auf dem Seitengiebel angebrachte, dem Zeitalter der Sigismunde entstammende Adler, dessgleichen das Wappen Sulima, erklären, warum das Dach dem Baustyl der Capelle nicht entspricht und lassen deren Wiederherstellung in's XVI. Jahrhundert zurückversetzen.

Den Haupteingang zur Capelle des südlichen Seitenschiffes der Kirche mit spitzbogenförmigen Thürgewänden, deren Höhe fast bis an's Gewölbe hinaufreichen, sperrt ein eisernes Gitter. Zwei Fenster sind in der gegenüberliegenden, das dritte in der südlichen Wand angebracht; die nördliche enthält Nischen, die auf eine etwa vermauerte und auf ein vermauertes Fenster hindeuten. Die Gewölberippen laufen aus acht Kragsteinen in die Höhe, und bilden, zu drei Schlusssteinen vereinigt, gleichsam mit einander verbundene, aus acht Kreuzgurten geformte Sterne. Auf den Schildern der Schlusssteine sind der Jagellonische Adler, das lithauische und österreichische Wappen angebracht.

Gemälde auf blauem Grund, dem ersten Anscheine nach der alfresco-Malerei ähnlich, die aber näher betrachtet, als Polychromie nicht dieser Gattung angehören, schmücken das Innere der Capelle. Die dem Bau gleichzeitigen (vom Jahres 1471) Gewölbemalereien stellen, dem Canon der Liturgie des heil. Basilius gemäss, Chöre der Heiligen, die hingegen viel späteren Wandgemälde Scenen aus Christi Leben vor.

Häufige Familienverhältnisse mit dem altrussischen Kijover Hof liessen die ersten Jagellonen am griechischen Styl Geschmack finden; denn es wird schon zum Jahre 1393 griechisch-russischer Maler, welche Wladislaus Jagełło zur Ausschmückung der heil. Kreuzkirche nächst dem Kahlenberge (Łysa góra) kommen liess, gedacht. Man kann fast mit Sicherheit behaupten, dass sie die Wandgemälde in der Domkirche am Wawel ausgeführt haben, wovon im Hauptschiffe trotz der Übertünchung (bei nasser Witterung) Spuren vorkommen. Kasimir Jagełło zog nach Art seines Vaters die Kijover Schule der altdeutschen vor, welche durch die Verbindungen der Bürgerschaft mit den Hansestädten bei uns verbreitet wurde. Dieser Styl, wovon noch Denkmale (besonders in Lenda im Kgr. Polen vom XIV. Jahrhundert) vorkommen, wird in unseren alten Documenten *„graeco"* oder *„mosaico more"* genannt.

Die Gemälde im Zwischenrippenfelde des Gewölbes stellen Heiligenbilder in solcher Weise vor (Fig. 2), dass jene im Vordergrund in ihrer ganzen Grösse erscheinen, und mit Flügeln, welche den Kleidern entwachsen, umhüllt sind. Von den im Hintergrunde angebrachten sind nur die Köpfe zu schauen. Es sind steife, regungslose Gestalten mit braunen Gesichtern im kreisförmigen Nimbus, in langer Tracht, nach Art der Geistlichen oder in Waffentracht in Mäntel

---

[1]) A. Essenwein gedenkt dieser Capelle im Artikel: „aus Krakau", Organ für christl. Kunst. VIII. Jahrg. Cöln. Nr. 1.

[2]) Im Archiv des Krakauer Domcapitels findet man einige diese Capelle betreffende Privilegien: Ein königliches vom J. 1473, und eines vom Krakauer Bischofe Johann Rzeszowski vom J. 1477; ferner liest man im Summarium der Domcapiteldocumente zur Zahl 768, wie folgt: „1588 anno, die 19 mens. Septemb. Litterae Sigismundi III. Reg. Pol. fundationem sacelli Sctae Crucis in Eccl. Cathedr. Crac., in qua Casimirus Secundus proavus suae Regiae Majest. una cum Elisabeth conjuge sua sepultus quiescit, confirmantes".

und Flügel gehüllt. Die den Kragsteinen der Gewölbrippen zulaufenden Vereogungen sind mit goldenen Sternen besäet. In der Malerei auf blauem Grund sind die gelbe, rothe, goldene, grüne und schwarze Farbe vorherrschend. Einige dieser Gestalten halten Bänder mit Inschriften in slavischer Buchstabenschrift, als: carstwy (dominationes), własti (potestates), archanheły (archangeli); woraus erklärlich, dass den Inhalt der Gemälde die dem Canon der Liturgie des heil. Basilius entnommenen Worte: „denn Dich preisen Engel und Erzengel, Fürsten, Mächte und die Elemente, die vieläugigen Cherubine und die sechsflügeligen Seraphine und singen ewig: Heilig, heilig, heilig“ u. s. w., bilden.

Die Wandgemälde sind im Vergleich mit denen am Gewölbe von geringerem Werth, und hinter den Grabdenkmalen und Altären nicht klar zu sehen. Sie stellen das Abendmahl, die Fusswaschung der Apostel, Christi Geisselung, dessen Stellung vor Gericht, seine Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuze und die Grablegung dar. Ich würde sie in die Zeit des XVI. Jahrhunderts, wann man die Capelle vom neuen deckte, und deren Wiederherstellung der Gewölbemalerei anpassen wollte, zurückversetzen.

Die noch zu Sarnicki's Zeit bestandene Wandinschrift des grichisch-russischen Malers, welche Sarnicki in seinen Annalen zum Jahre 1471 anführt, gibt die Zeit der Gewölbemalerei speciell an; sie lautet: Ku chwale imienia najwyszszoho Boha oyca Wszechmohuszczoho, pobudowun kośćioł i sieja kaplica powielenim wielikoho a presławneho korola, proświetneho Kazimira z boskoj miłosti polskoho i wielikoho kniazia Litowskoho, Troekoho i Zomoitskoho i kniaziatia Pruskoho, Pana i dedicza tych i inych mnoho ziem Hospodara, i jeho korolowej pronajaśniejszej paniej Eilzabety z pokolenia Czarskoho prodka prenajasniejszoho Zygmionta Pana Ziemie Rakuskoj, Czeskoj i, Uhorskoj. Po letu narozenia Bozoho pierwszoho siedmaziesiatoho tysiacznoho, a dokanczali sieja Kaplica miesiaca Octob. 12 dnia.— Das ist: Zu Ehren des allerhöchsten Gottes des allmächtigen Vaters wurden die Kirche und diese Capelle auf Befehl des grossen, berühmten und erlauchten Kasimir von Gottes Gnaden, Königs von Polen, Grossfürsten von Litthauen, Trozk u. Samogitien, Herzogs von Borussien, Herrn und Gebieters dieser und anderer Lande, und höchst dessen Gemahlin der allerdurchlauchtigsten Königin Elisabeth aus dem kaiserlichen Stamme des allerdurchlauchtigsten Kaisers Sigismund, Erzherzogs von Österreich, Königs von Böheim und Ungarn im J. 1471 n. Ch. aufgebaut; vollendet wurde diese Capelle am 12. October.





(Fig. 2.)

An die östliche Wand dieser Capelle lehnen zwei hölzerne Flügelaltäre, beide im Spitzbogenstyl, mit dem Bau der Capelle gleichzeitig. Rechts am Eingange jener der heiligen Dreifaltigkeit, links jener der schmerzhaften Jungfrau Maria. Dass diese Altäre nicht von Wit Stwosz herstammen (wie dies Grabowski, Sobieszanski und Rastawiecki behaupten), habe ich im Artikel „Wit Stowsz i jego prace“ (im Dziennik Literacki Lwowski r. 1853 Nr. 60 62, 69 — (Literarisches Tageblatt, Lemberg 1853, Nr. 23) und in der Gazeta Warszawska (Warschauer Zeitung) 1853, Nr. 60, 62, 69) nachgewiesen; wofür sich auch Muczkowski (in seiner gelehrten Abhandlung: Dwie Kaplice Jagellońskie (die beiden Jagellonischen Capellen), Krakow 1859, Nr. 26 und 39), ohne diese meine Ansicht gekannt zu haben, ausspricht.

Altar der heiligen Dreifaltigkeit. Die Mitte bildet eine Nische, oben mit einem spitzbogenförmigen, auf blauem Grund sternbesäeten Baldachin geschlossen. In der Vertiefung sitzt umziert, von Engeln und Heiligen umringt, Gott Vater am Thron, vor sich Christum am Kreuze, an dessen Giebel der heilige Geist in Taubengestalt angebracht ist. Alles in Holz geschnitten. Den in die Rahmen tief eingeschnittenen Abschnitt aus dem Liede des heiligen Ambrosius (zu lesen von der Linken, gegen die Rechte, von der untersten nach der obersten Zeile): Te Deum patrem ingenitum u. s. w., schliesst folgende Inschrift: Anno † dñi M° † CCCC° † LX° septimo facta † est † hec tabula † ad honorem † sancte trinitatis.

Über dem Gesimse des Altars rankt sich nach oben ein durchsichtig geschnitzter Giebel von sechs Spitzsäulen, durch drei Bogenstellungen getheilt, darunter die Gestalten des auferstehenden Christus, der heiligen Anna und der heiligen Sophie. Die Flügelthüren sind nach Aussen und Innen bemalt, bestehen aus je zwei Tafeln, und stellen unterhalb der Inschriften: (Te Apostolorum chorus) die Apostel, (Te martyrum candidatus laudat) die Heiligen Adalbert, Stanislaus, Wenzeslav, Florian, dann die heiligen Märtyrer und Polens Patrone, (Te prophetarum laudabilis numerus) die Propheten, hingegen oberhalb die allerheiligste Jungfrau Maria, die heilige Ursula, Apollonia, Gertrud, Margarethe und einige andere Heilige dar. An der Aussenseite der Thürflügel sind die heiligen Ritter: der heilige Hubertus (die Jagd), der heilige Georg (der Drache), endlich der heilige Secundus (als Reiter mit einem Kelche in der Hand) angebracht.

Altar der schmerzensreichen Jungfrau Maria. Dieser ist dem vorigen im Baustyl ähnlich und in den Giebelnischen unter den Spitzsäulen mit Brustbildern der Propheten, welche Christi Ankunft verkündeten, verziert. In der mittleren Vertiefung stehen die heilige Jungfrau Maria und Christus der Herr geschnitzt (daran die Arbeit nicht von erheblicher Bedeutung), darüber erheben sich Baldachine in Gewölbeart, und an deren Himmel das österreichische und litthauische Wappen; darüber sitzen Engel mit Werkzeugen der Leiden Christi, und tragen Schilder mit polnischem und litthauischem Wappen, und Österreichs weisses Band im rothen Felde. Im Innern des Altars ist an den Rahmen Jakob Benedetti's (Jacopone de Todi) bekanntes Lied: Stabat mater dolorosa geschnitzt (zu lesen von der Linken gegen die Rechte, von der untersten Zeile angefangen). Wie den vorhergehenden, schliessen auch diesen Altar Thürflügeln, jeder von Aussen und Innen mit in je acht Tafeln getheilten Malereien geschmückt. Sie stellen Scenen aus Christi Leben vor: Die Verkündigung, die Geburt des Herrn, Simon mit dem Kinde Jesus, die Ankunft der heiligen drei Könige, die Beschneidung, Christum unter den Schriftgelehrten, die Kreuzigung und die Abnahme vom Kreuze. Die Geburt des Herrn und die heiligen drei Könige sind chromolithographisch in den Mustern der mittelalterlichen Kunst (Wzory sztuki sredniowiecznej) Ser. II. Heft 17 veröffentlicht; J. Muczkowski hat es bemerkt und (in den beiden Jagellonischen Capellen, Seite 65) nachgewiesen, dass einer von den an diesem Bilde dargestellten Königen (der die Krone neigt) ein Portrait des Wladislaus Jagełło ist; das den Zügen nach mit dem königlichen Antlitze des am Grabsteine gehauenen Bildes übereinstimmt.

Die Flügel beider Altäre sind al tempera in der „Wohlgemuth“ und seinen Schülern eigenthümlichen Art und Styl gemalt. Indess ist bis nun zu kein Monogramm darauf zu finden.

Wir haben nun noch die Grab- und Denkmäler zu betrachten, mit denen die Vergangenheit jeden Raum dieser an Schnitzwerk und Malerei überaus reichen Capelle ausgefüllt hat.

Vor allem betrachten wir Wit Stwosz's Meisterwerk: den Sarkophag des Königs Kasimir Jagełło, neben dem Altare der schmerzensreichen Jungfrau Maria, in der Ecke der West- und Südwand dieser Capelle. Dieses Denkmal ist im Spitzbogenstyl der letzten Epoche erbaut, im rothen, gefleckten Tatramarmor gehauen, und besteht aus einem mit prächtigem Baldachin bedeckten Kastenlager, darauf der König in Lebensgrösse ruht. Das rechtwinklige Lager bilden vier quadratförmige Marmorplatten (die Seitenlänge je Einer beträgt 1¾ Wiener Ellen), darüber eine Oberplatte auch von Marmor gelegt (sie ist 6' 8" lang, 3' 2" breit). Die Oberplatte ruht auf den Seitenplatten, durch drei Quadern von der Fronte und durch einen von der Seite gestützt; im Hintergrunde an der Wand gibt es keine Stützen, vielmehr einen inwendig leeren Raum, in dessen Mitte ein dicker Stein zur Befestigung der Oberplatte eingesetzt ist. Auf dieser Oberplatte ruht der König in Stein gehauen, im schön drapirten, mit Perlen und Edelsteinen reichbesetzten Krönungsornate. Dieser Ornat schnallt eine Klammer zu, die eine Camee mit einem gebärenden Weibe, dem Sinnbilde der Hoffnung der Wiedergeburt im Jenseits, darstellt. (Job. 19, 27) (Fig. 3). [Es bedeutet auch das Gebären: die Geheimnisse Gottes (Melit Clavis), die Busse, (Gregor der Grosse) die Gnade Gottes (Rabanus), oft auch den menschlichen Geist.] Auf einem reichen Kissen ruht das gekrönte Haupt mit magerem Greisengesicht und kurzem, zugestutztem Schnurrbart. In der Linken hält der König das Scepter, in der Rechten den Reichsapfel; beiderseits liegen rücklings zu des Königs Knieen Löwen in gekrönten Helmen und halten Schilder: der an der Wandseite trägt das


(Fig. 3.)

österreichische Wappen mit einem dabei liegenden Schwerte; jener von der äusseren Seite (unter dem Scepter) den Jagellonischen Adler. Zu des Königs Füssen ein Schild mit dem doppeltem Kreuz des litthauischen Wappens und daneben auf dem oberen Gesimse des Denkmals die Inschrift: FIT STVOS [1]) und das Monogramm ⸸; auf dem unteren Gesimse des Sarkophags, worauf die Platte ruht, ist das Jahr 1492 eingegraben. Auf den Platten, welche die Seiten der in Rede stehenden königlichen Lagerstätte bilden, erheben sich inmitten der ausgeschweiften, mit Krabben und Laubwerk geschmückten Bogen: das polnische und litthauische Wappen, von Gestalten verschiedener Stände, welche des Königs Tod mit Wehmuth beklagen, getragen; und zwar: zu des Königs Füssen, das Wappen Polens, seitwärts in drei Abtheilungen, das litthauische Wappen, das des Landstriches Dobrzyn und das ruthenische Wappen.

Acht schlanke hohlgekehlte Pfeiler stützen einen Baldachin, der aus den Säulenknäufen in leichten, mit einander verflochtenen, doppelt gekrümmten Bogen, auf welchen sich Blätter und Krabben ranken, in die Höhe emporschiesst. Auf den Capitälen der Pfeiler sind erhoben geschnitzte Scenen zu schauen, deren Bedeutung A. Grabowski [2]), W. Pol [3]) und J. Muczkowski [4]) verschieden erklären; wir folgen Muczkowski's Ansicht, weil diese uns unzweifelhaft scheint (Fig. 4).

Auf dem ersten (dem Eingange in die Capelle nächsten) Säulenknaufe steht Gott Vater, mit der Rechten auf die Erdkugel gestützt; ein Engel durchbohrt mit dem Speer den geflügelten Drachen. — Auf der anderen Seite der Kugel reicht Gott Vater dem vor ihm knienden Christo das Kreuz (Fig. 5).

Auf dem zweiten Säulenknauf schweben drei geflügelte Engel in der Luft, und umkreisen das Capitäl.

Auf dem dritten Säulenknauf tödtet Samson den Löwen. — David und Goliath. Auf Goliath's Schild ist am Rande die von A. Grabowski entdeckte und von J. Muczkowski gelesene Inschrift: Jorig Huebek von . . . angebracht. Es ist der Name eines Steinmetzers aus Passau, des Gehülfen von Wit Stwosz.

Auf dem vierten Säulenknauf zeigt Gott Vater dem Noë den Regenbogen (Büch. Mosis I. IX, 18) — Noë und seine drei Söhne (1. Mosis IV, 21—28).

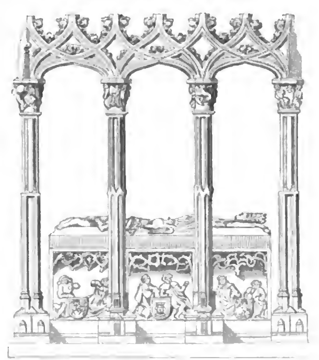
Auf dem fünften Säulenknauf erscheint Joseph im Schlafe ein Engel und ermahnt ihn, Maria nicht zu verlassen (Evang. Matth. I, 20).

Den sechten Säulenknauf erklären Inschriften auf schwebenden Bändern: Ave Maria, und Ecce Virgo concipiet.

Auf dem siebenten Säulenknauf: Christi Geburt und Abnahme vom Kreuze.

Auf dem achten Säulenknauf das letzte Gericht.

Da wo die Bogen des Baldachins sich kreuzen und zu Fialen emporschiessen, standen noch im XVII. Jahrhundert Statuen, wie dieses aus bischöflichen Visiten erhellt.



(Fig. 4.)

Dieser Sarkophag ist oft abgezeichnet, am besten ist er chromolitographirt in der II. Serie der „Wzory sztuki sredniowiecznej“ („Muster der mittelalterlichen Kunst“),



(Fig. 5.)

herausgegeben von Alexander Grafen Przezdziecki und Eduard Rastawiecki, nach dem Aquarelle von Wladislaus Łuszczkiewicz, Professor der Malerkunst an der technischen Schule in Krakau, dargestellt. — Die Herausgeber der „Bildwerke aus dem Mittelalter“ (J. P. Walther und Dr. G. W. Loehner) lieferten im Prospect die äussere Platte vom Grabmale des Königs Kasimir Jagełło im Holzschnitt mit der Unterschrift: „Grabmal des Königs Sigismund aus dem XV. Jahrhunderte.“ Die leichtfertige Behandlung dieser

[1]) Da dieses *F* mit *E* zusammenfliesst, daher fecit Stvos, weil er lateinisch schrieb, so konnte er den polnischen Endlaut seines Namens: *Z* nicht hineinfügen.

[2]) Okruszyny, w bibliotece Warszawskiej [Kleine Schriften. Warschauer Bibliothek], Bd. 1, S. 421.

[3]) Im Gedichte Wit Stwosz.

[4]) Die Jagellonischen Capellen.

Angabe kann nur erstaunen! Die Herausgeber hatten unser Denkmal im Abguss, veröffentlicht von Kasimir Stronczyński, und nahmen, ohne die Unähnlichkeit der königlichen Gestalt mit der des Kaisers erkannt, noch Polens und Litthauens Wappen beachtet zu haben, keinen Anstand, einen so groben Fehler in die Welt zu streuen. Dagegen schrieb ich in der „Krakauer Zeitung" Jahr 1857, Nr. 130:

„Wladislaus Jagełło's Denkmal ist in allgemeinen Umrissen dem eben in Rede gewesenen des Kasimir Jagełło ähnlich, und steht in der entgegengesetzten Ecke der Capelle, da wo die nördliche und westliche Wand sich vereinigen, neben dem heil. Dreifaltigkeits-Altar [1]). Dieses Monument stand früher in der Kirche selbst zwischen den Arcaden, so dass man rings um dasselbe herumgehen und es von allen Seiten beschauen konnte — nach dem Jahre 1745 wurde es in die Capelle versetzt. — Wiewohl unsere Schriftsteller in der Beweisführung, wann dieses Denkmal errichtet sei [2]), sehr auseinander gehen, so lässt dennoch der Umstand, dass es ganz den Charakter des Renaissance-Styles an sich trägt, die Behauptung zu: es sei nicht unmittelbar nach des Königs Tode (im Jahre 1434), sondern erst am Ende des XV. oder am Anfange des XVI. Jahrhunderts errichtet worden; mit dem Baldachin bedeckte es Sigismund I. im Jahre 1525, als er den Bau dieses Denkmals vollendete."

Vier Platten von röthlichem Marmor bilden den rechtwinkligen Sarkophag, welchen eine Tafel, darauf der König im Haute-Relief ruht, deckt. Am unteren Gesimse des Denkmales verfolgten Jagdhunde einen Falken — es ist dies das Symbol des Todes, denn man schenkte für gewöhnlich nach des Ritters Tode dem Falken die Freiheit. — Auf den Seitenplatten sind in acht Abtheilungen Schilder, in Haute-Reliefs, von drapirten Gestalten getragen, mit den Wappen Polens und Litthauens, dann der Landschaften Filehne (Wieluń), Dobrzyń, ausserdem die Wappen von Ruthenien, Kalisch, Trozk und Łęczyca angebracht. Auf der oberen Platte ruht der König, das Haupt auf Löwen, die ihm statt des Kissens dienen, gestützt, und zertritt mit den Füssen die Hyder; in der Rechten hält er das Scepter, in der Linken den Reichsapfel, ihm zur Seite liegt ein Schwert. — Unter dem halb zurückgeworfenen Mantel sieht man ein bis an die Knie reichendes, mit einem Gürtel umschnalltes Kleid. Aus dem bartlosen Gesichte ist der Ausdruck der Ruhe und des Todes zu lesen. Ich glaube, es hat der Bildhauer Jagełło's Gesichtszüge eher nach dem Bilde (im bereits beschriebenen Altar der schmerzensreichen Jungfrau Maria) gehauen, als dass man das Gegentheil annehmen könnte, besonders wenn man die Schule und die Zeit der Malerei mit dem Styl des am Grabsteine befindlichen Schnitzwerkes vergleicht. Das Gemälde scheint 20—30 Jahre älter zu sein als das Grabmal. Man muss übrigens auch dieses erwägen, dass der König im 86. Lebensjahre, also als Greis starb, da indessen das Gesicht am Grabmale einen Mann von mittleren Jahren verräth, wie solches am Gemälde zu sehen ist, das König Kasimir vielleicht nach dem Portrait hatte machen lassen.

Den Sarkophag deckt ein prächtiger, freistehender Baldachin. Acht, theils runde, theils sechseckige, mit reichen Capitälen verzierte Pfeiler verbanden eben so viele Arcaden und stützten das Gesimsewerk. Den Himmel schmücken Cassetten, in deren zehn Feldern ausser den Adlern und dem litthauischen Wappen, Blumen und Ornamente angebracht sind. Die Pfeiler sind von Marmor; der Baldachin dagegen, ganz in Gyps gekehlt, war hie und da vergoldet.

Der Schöpfer dieses Denkmales ist unbekannt; was den Baldachin anbelangt, so kann man fast mit Bestimmtheit behaupten, dass derselbe nach der Zeichnung des Bartholomäus Florentino, der um jene Zeit die Jagellonische Capelle baute und das königliche Schloss ausschmückte, ausgeführt sei. Über dem königlichen Grabmale erblickt man in der Nische des zugemauerten Fensters (in der nördlichen Wand) ein Grabmal von schwarzem Krakauer Marmor im Rococo-Styl, mit einem auf Blech gemalten Portrait. Der Inschrift nach ist dieses Grabmal dem Domherrn und Medicinae Doctor Christoph Sapellius gesetzt worden. Die Inschrift lautet:

D. O. M.
Christophorus Sapellius S. Th. et Med. Doct. Canon. Crac.
Kielc. et OO. SS. Crac. Decan.
Fato functus die 16 Julii MDCXLVIII Anno
aetatis 60, hic adventum gloriæ magni
Dei expectat. Plura Vin. Lector.

Dicant Academiæ Crac. et Zamoscen. in quibus præclara ingenii sui specimina Professorem agens edidit. Roma ubi in publica quadam disputatione cum laude stetit, Cathedralis hæc et aliæ plures Ecclesiæ, quæ illum e suggestu Divina promentem eloquia suspexere Synodi Dioecesanæ tum et Toruncnsis Conventus: ubi labor ipsius et industria enituit. Curia regia in qua Sigismundi III et Vladislai IV a consiliis Medicis fuit, cumque hoc etiam Moschoviam invisit. Mosciska suum natale solum ubi cultum Deiparæ Presbytero fundato, argento et apparatibus auxit; ac pauperibus studiosis subsidium penes Academiam Cracoviensem providit. Sacellum denique hoc idem, cujus præbendariis censum annuum in refrigerium animæ suæ attribuit. His Lector, præ angustia lapidis cognitis et defuncto bene precatus vale; novissimorum memor. Executores testamenti posuere [1]).

Zwischen beiden Fenstern der Westwand erhebt sich ein in grossen Dimensionen vom Domherrn der Krakauer

[1]) Siehe am Plan: 6.

[2]) Den Streit darüber bei J. Muczkowski („die Jagellonischen Capellen") Dwie Kaplice Jagellońskie, St. 55.

[1]) Starowolski: Monumenta Sarmatarum, S. 17. — Wurzbach: Die Kirchen der Stadt Krakau, Nr. 40. — X. Letowski; Katalog Biskupów Krakowskich (Katalog der Krakauer Bischöfe) IV, 32.

Domkirche Michael Sołtyk, seinem Onkel, dem Krakauer Bischof Cajetan Sołtyk, ausgeführtes Denkmal [1]). Das Postament ist von schwarzem Krakauer Marmor, mit Bronze verziert, und trägt die Inschrift:

Memoriæ

Cajetani Ignatij Episcopi Cracoviensis Ducis Severiæ Equitis Aquilæ Albæ, Sanctæ Ecclesiæ Catholicæ Ornamenti et Præsidij, Patriæ Libertatis intrepidi Adsertoris, qui adversa fortuna in remotas alienæ Ditionis Regiones vi abductus, post Annos 5 Menses 3 in Patriam communi bonorum omnium lætitia redux, non tam ob suam quam Reipublicæ calamitatem Aegritudine oppressus, decessit Anno Domini 1788, tertio Calend. Augusti, ætatis suæ 73, episcopatus 30 annorum. Hoc epitaphium scripsit et exarari mandavit Michael Sołtyk Dec. Cath. Crac.

Auf dem Postamente lagern neben den Reichs- und bischöflichen Insignien schlafende Gestalten des Rechtes und der Gerechtigkeit (weibliche Gestalten von Gyps in natürlicher Grösse); darüber der Sarg (von röthlichem Marmor) stellt im Basrelief (von Gyps) die Scene dar, wie Sołtyk im Jahre 1767 ergriffen und von den Kosaken nach Kaługa entführt wird (wo er fünf Jahre in Gefangenschaft schmachtete). Der Engel des Ruhmes (von Gyps in natürlicher Grösse) hebt den Deckel des Sarges, welchen die auf der anderen Seite dargestellte Zeit zudrückt, in die Höhe — dem Inneren des ein wenig geöffneten Sarges entfliegt ein Adler mit einem Schilde, darauf der Buchstabe *S* in den Krallen, sein unter dem Flügel hervortretender Arm ist mit einem Säbel bewaffnet. Dieser in schwarzem Marmor gehauene Adler ist hier ein Symbol, wiewohl er andererseits in derselben Gestalt und Form als Wappen der Familie Sołtyk angehört.

Am Giebel des Grabmales ist der Bischof stehend, ebenfalls von Gyps, dargestellt.

Das bunte Gemisch von schwarzem und röthlichem Marmor, von Gyps und Bronze, ferner das verblühte Rococo dieses Grabmals sind geschmacklos. Die im Relief auf dem Sarkophage dargestellte Scene erinnert daran, was Bischof Łętowski von Sołtyk spricht: „Der ungebeugte Greis wollte lieber weggeschleppt werden, als entfliehen, sobald er seinen Bischofsstab in Eisen nicht umhämmern konnte. Er wartete, wie jene römischen Senatoren auf seinem Stuhle, ob der Feind es wagen würde an seine heilige Person Hand anzulegen“ [2]).

Es ist doch werth, die über dieses Grabmal so treffend ausgesprochene Ansicht zu wiederholen. „Die Inschrift ist passend, nicht aber die Darstellung des in einer Kutsche entführten Bischofs. Die Grabmäler sind öffentliche Monumente, darin Lob und Sieg, nicht aber Klage und Leid eingegraben wurden“ [3])

[1]) Siehe am Plane c.

[2]) Katalog Biskupów Krakowskich (Katalog der Bischöfe von Krakau) II. 231.

[3]) Ebendaselbst S. 237.

Blicken wir noch unter das Paviment dieser Capelle. Hier ruht Kasimir Jagełło unter dem Grabmale, woran Wit Stwosz noch bei des Königs Lebzeiten gearbeitet hatte. Seine Gemahlin Elisabeth aus dem Hause Habsburg, des heiligen Kasimir fromme und ehrwürdige Mutter, ruht in den Gräbern dieser Capelle; doch ihr Denkmal beseitigte man, als man Wladislaus Jagełło's Sarkophag hier aufstellte. Endlich zeigt der im Fussboden eingesetzte Marmor mit der Inschrift: Sepulcrum regis Michaeli, das Grab des Königs Michael Wiśniowiecki (✝ 1673). Neuester Zeit öffnete man dieses Grab, und da der Sarg bereits verfault war und die königlichen Gebeine umherlagen, liess Seine Majestät der Kaiser einen Sarkophag errichten, darin man die königlichen Gebeine niederlegte und in dem Grabe unter dem Hauptschiff der Kirche aufstellte.

Dieses den Monumenten am Wawel hinzugefügte Grabmal ist von schwarzem Marmor in Form eines Sarkophags, im Rococo-Styl, weil der Zeit, wann König Michael Wiśniowiecki herrschte, angepasst. Von der Frontseite ist die Inschrift:

MICHAELIS
REGIS.POLONIAE MAGNI DVCIS LITHVANIAE
NATI·MDCXXXX·ELECTI·ET·CORONATI·MDCLXIX·MORT·
MDCLXXIII.
SARCOPHAGO·INIVRIA·TEMPORVM·COLLAPSO
OSSA·HOC·IN·TVMVLO·REPONI·IVSSIT.
FRANCISCVS·IOSEPHVS·AVSTRIAE·IMPERATOR.
MDCCCLVII.

an der rechten Seite das Reichswappen, an der linken Christus am Kreuze; obenan die Insignien. Die Krone ist in Form der Boleslave, welche Bacciarelli auf Geheiss des Königs Stanislaus August mit Aquarell gemalt hat. Den Plan zu diesem Denkmale gab Felix Księżarski; Eduard Stehlik schnitzte es. —

Wenngleich wir das in Verlust gerathene werthvolle Geräth, womit die Gründer diese Capelle reichlich ausgestattet hatten, ausser Acht lassen, so finden wir hier Denkmale der Architectur, des Schnitzwerkes, der Bildhauer- und der Malerkunst, in den Übergangsperioden dreier Jahrhunderte zusammengestellt. Bis an die Epoche des vorherrschenden Renaissance-Styles kreuzen und mischen sich bei uns in der Kunst der byzantinische und altdeutsche Einfluss mit seinen normännischen, im Bau hölzerner Kirchen hervortretenden Schattirungen. Wenn man die Gewölbemalerei dieser Capelle im Charakter der Kijover und Korsuner Malerschule der griechischen Kirche betrachtet, so erblickt man daneben in den Altären die assimilirte altdeutsche Schule. Was bei uns in schönen Künsten geleistet wurde, das findet man in dieser Capelle sinnbildlich in den Gestalten der Gründer dieser Capelle zusammengestellt, und zwar in der vom altrussischen Einfluss durchdrungenen des Königs Kasimir Jagełło und seiner Gemahlin, der habsburgischen Fürstin

Elisabeth. Zur Ergänzung dieser Zusammenstellung findet man am Gewölbe slavische Inschriften, auf Einem Grabmale glänzt der Name unseres Wit Stwosz, während der Baldachin des zweiten in die Blüthezeit des bei uns wiederbelebten Classicismus unter den beiden Sigismunden uns zurück versetzt. Endlich steht Sołtyk's Denkmal als Zeuge des Verfalles der Kunst und zugleich des Reiches im achtzehnten Jahrhunderte da.

Archäologische Notizen.

Funde und Ausgrabungen in der Nähe Wiens.

1. Am Wienerberge, in den grossen Ziegeleien zwischen Inzersdorf und Hetzendorf, wo schon wiederholt römische Denkmale, namentlich in den Jahren 1841 und 1842 fünf Meilensteine und 1858 mehrere Gräber aufgefunden wurden, stiess man bei den Erdabgrabungen im Herbste vorigen Jahres wieder auf mehrere Gräber. Es zeigte sich hier der auch bei den Römergräbern in Bruck an der Leitha und an andern Orten beobachtete Umstand, dass zwei Gattungen von Gräbern waren, nämlich Särge aus Stein mit einer Steinplatte bedeckt und solche aus dünnen Ziegelplatten zusammengestellt. Eine dieser Ziegelplatten mit aufstehendem Rand zeigt den Stempel: LEGXGPF (Legio decima gemina pia fidelis), ein Beweis, dass hier an der nach Aquae Pannonicae (Baden) führenden Strasse die Begräbnissstätte der in Vindobona lange Zeit (seit Marc Aurel bis in die späte Zeit) stationirten zehnten Doppel-Legion war. Dies bestätigt auch der leider sehr schadhafte, massive Inschriftstein, dessen Inschrift nur mehr theilweise zu erkennen ist:

D M
AVR·V.LE T . . .
MIL. L. X . . . .
XXIII DEF IN · · TE AVR.
MAIORNAN . . . LORE
N†NAE RVSTR E·ET · · EFC.
F

Es ist die Aufschrift des Familiengrabes eines Soldaten der zehnten Legion [1]). Als Beigaben fand man einige gut gebrannte Töpfe von ausgebauchter Form, ein Balsamarium oder Thränenfläschchen von Glas und eine Schnalle von Bronze.

2. Zwischen Atzgersdorf und Mauer, dann weiter gegen die Höhe oberhalb Liesing zu, stiess man an mehreren Stellen in einer Tiefe von ungefähr 4 Fuss auf einen gemauerten Canal, der, circa 1 Fuss im Gevirten haltend, mit Mörtel in zwei Lagen ausgekleidet ist, deren untere bei 3 Zoll dicke Lage aus Kalk mit grobem Sand reichlich gemengt besteht, die obere einen Zoll starke, nur aus Kalk mit vielen kleinen Ziegelstückchen gemischte Lage hat. Auf diesem, sehr glatt gestrichenen Putz hat sich schichtenweise, offenbar durch Wasser, das sehr lange Zeit im Canale floss, tropfsteinartig Kalksinter (Wasserstein) angesetzt.

Dass dieser Canal römischen Ursprungs ist, beweisen die Mörtellagen, besonders die zweite, mit Ziegelstückchen gemengte, — ein charakteristisches Merkmal römischer Bauten. Ob er zu einem Bade führte, oder einer längeren Wasserleitung angehörte, werden vielleicht spätere Aufgrabungen erweisen können.

3. In einer Schottergrube nahe der Eisenbahn-Station Himberg fand man unter der Ackerkrume eine Schichte, welche ein geschlagener Lehmboden zu sein scheint, auf dieser Brandreste, Stücke von Kohle und Holz und eine Menge zerbrochene Gefässe. Diese, aus dunkelgrauem, theilweise ganz schwarzem, ungeschlemmtem Thon sind am offenen Feuer gebrannt; die Formen sind verschieden, mehrere waren ausgebaucht mit engem Halse und kleiner Basis, sie scheinen auf der Scheibe gemacht zu sein. Ein schüsselartiges Gefäss von circa 8 Zoll Durchmesser, 1 Zoll 10 Linien Tiefe mit ausgebogenem Rand hat aussen in Entfernungen von 3 zu 3 Zoll acht kleine Henkel oder Öhre, in welchen wahrscheinlich die dabei gefundenen, zerbrochenen Thonringe von 1¾ Zoll Durchmesser hingen, dazwischen sind eingedrückte Verzierungen, aus zwei breiten, concentrischen Kreisen bestehend. Das Gefäss ist glänzend schwarz. Die Zeitbestimmung für diesen Fund ist sehr schwierig; in Material und Form haben die Gefässe viele Ähnlichkeit mit an anderen Orten gefundenen, die aus der letzten Periode des Heidenthums in unseren Gegenden (aus dem Eisenalter) stammen.

4. Der classische Boden von Petronell und Deutsch-Altenburg, wo die römische Stadt Carnuntum stand, hat wieder einige Ausbeute geliefert, obwohl keine regelmässigen Nachgrabungen unternommen, sondern nur zufällig Funde gemacht wurden. So entdeckte man schon vor einigen Jahren die Cloaken des römischen Lagers (der hiberna castra) [1]), dessen Stelle in dem grossen, erhobenen Viereck zwischen Petronell und Deutsch-Altenburg noch sehr wohl zu erkennen ist und das von jeher die reichste Fundgrube römischer Überreste war. Ein Fuchsenpaar wählte sich den Canal zur Wohnung und so wurde er entdeckt. Er ist von der Strasse, welche das römische Lager in der Mitte durchschneidet, bis zur Donau in einer Länge von 160 Schritten zu verfolgen und zeigt deutlich drei Seiten-Einmündungen. Er ist aus unregelmässigen Bruchsteinen mit vielem, kalkreichem Mörtel roh ausgemauert und gewölbt, 4½ Fuss hoch, 3½ Fuss breit.

Beim Steinbruche zu Deutsch-Altenburg, neben dem Platze, wo im Jahre 1853 ein kleines Mithraeum, eine Art Felsengrotte, dem Mithras geheiligt mit sechs diesem Gott geweihten Altären und mehreren auf dessen Cult bezüglichen Sculpturwerken gefunden wurde [2]), fand man ein Reliefbild des Mithras, wie er auf dem Stier knieend ihm den Dolch in den Nacken stösst, fast lebensgross (ohne Kopf), von tüchtiger Arbeit, und einen Opferaltar, 3 Fuss 2 Zoll hoch, 1 Fuss 5 Zoll breit, oben offenbar von Brand geschwärzt, mit folgender weggebrochener, aber sehr gut erhaltener Inschrift:

INVICTO MITRAE
C·SACIDIVS·BA
RBARVS·7LEG
XV·Ꝺ APOLꝹ
EX VOTO [3]).

---

[1]) Majorianus und Florentina sind auch sonst öfter vorkommende römische Namen.

[1]) S. Sacken in den Sitzungsb. der phil.-hist. Cl der kais. Akademie der Wissensch. IX, S. 686.

[2]) S. Arneth in den Sitzungsb. der kais. Akademie XI, S. 331 u. Sacken ebenda S. 339.

[3]) Invicto Mithrae Cajus Sacidius Barbarus (nicht selten vorkommende Namen) Centurio legionis decimae quintae Appollinaris ex voto.

Auf dem Sockel, auf dem der Altar stand, ist noch sichtbar:

IN · · · · · ·
S·CASSIVS ET. —
EXVOTO

Im heurigen Jahre wurde ein **Grabstein** gefunden, 5 Fuss 8 Zoll hoch, 2 Fuss 6 Zoll breit, oben mit einem kleinen Giebel, welcher eine Blume enthält, ausgezeichnet durch seine seltene Erhaltung, denn nicht nur die Buchstaben sind vollkommen scharf und rein, sondern auch die feinen Linien, welche als Zeilen zwischen die Buchstaben kamen, vorgerissen und nur leicht eingeritzt wurden, deutlich zu sehen. Es ist ein Grabstein, den Cajus Arruntius Ingenuus seinen im sechsten und im vierten Jahre gestorbenen Söhnen Lentulus und Ligus und seiner Gemahlin Varena Candida setzen liess.

C·ARRVNTIVS
C·F·LENTVLVS
AN·V·ET·C·ARR
VNTIVS·C·F·
LIGVS·AN·III·H·S·S
ET·VARENA·C·F
CANDIDA·AN·XXXV
C·ARRVNTIVS·INGENVVS
FILIIS·ET·CONIVGI·P

Ein Gelübdestein, wahrscheinlich eines Veteranen, 9 Zoll hoch, 7 Zoll breit, ist leider sehr beschädigt und fragmentirt:

· · · · VLP·T·F
· · · RENT:
· · · VS. VET
· · V·S·L·M

Der wichtigste Fund dieses Jahres wurde zu Petronell im Garten des Hauses Nr. 104 gemacht, nämlich ein Theil eines hübschen **Mosaik-Fussbodens**. Schon im J. 1853 stiess der Eigenthümer dieses Hauses auf einen Mosaikboden, von dessen achteckigem, mit figuralischer Darstellung geschmückten Mittelfelde sich nur mehr ein Theil erhalten zeigte, auf dem man einen Baum und ein Stück einer Figur sah; dieses Mittelfeld war von einer gewundenen Einfassung and weiter von einer Bordüre aus feinen Blätterranken mit Früchten und Vögeln dazwischen umgeben [1]). Leider wurde dieser Theil des Bodens durch Muthwillen und besonders durch Ungeschicklichkeit bei dem Versuche des Aushebens völlig zerstört, so dass fast nur die einzelnen Steine übrig blieben. Von demselben Boden wurde nun heuer die zweite äussere Bordüre aufgegraben, deren mittlerer Theil einer Seite — das besterhaltene Stück — die beiliegende Zeichnung darstellt (Fig. 1). Es ist der Kopf eines Flussgottes, ornamental behandelt, mit Schilf im Haar und langem, grün and blauem Bart zwischen feinen Ranken. Der Kopf ist 1 Fuss hoch. Oberhalb, eine innere Einfassung des Mittelfeldes bildend, ist eine gewundene Verzierung zwischen zwei schwarzen Linien, wie sie so häufig, fast immer an römischen Mosaiken, vorkommt, unten (nach aussen) sind zwei dunkle Linien, an die noch weisses Mosaik mit schwarzen Kreuzchen stösst. Die ganze Bordüre ist 2 Fuss $4\frac{1}{2}$ Zoll breit, sie wurde in einer Länge von 12 Fuss 6 Zoll aufgedeckt, wobei das eine Ende (rechts vom Kopfe) gefunden wurde, nach links ist sie zerstört; es scheint hier eine bedeutende Senkung des Bodens stattgehabt zu haben. Das Mosaik besteht nicht aus Glaswürfeln, sondern aus gefärbten Kalksteinchen von nicht ganz regelmässiger Form, daher sie nicht knapp aneinander anliegen, sondern bedeutende Zwischenräume, $1\frac{1}{2}$—$1\frac{3}{4}$ Linien zwischen sich lassen, wodurch das Mosaik, besonders in der Nähe grob und zerrissen erscheint. Überhaupt ist weder die Zeichnung noch die technische Ausführung von besonderer Bedeutung; es dürfte das Werk einer ziemlich späten Periode angehören. Durch weitere Nachgrabungen liessen sich ohne Zweifel auch die übrigen Seiten der Bordüre and vielleicht noch mehr Mosaik finden, denn es scheint hier im Municipium (der Civilstadt) ein mit einigem Luxus ausgestattetes Haus gestanden zu sein.



(Fig. 1.)

5. Beim Bau der Verbindungsbahn zwischen der Westbahn und Südbahn wurde zwischen Unter-St.-Veit and Lainz, dort wo sich die Ausläufer der Berge in die Fläche verlieren, eine Abgrabung (Einschnitt) gemacht, wobei man in einer Tiefe von 8—10 Fuss auf eine Menge in Unordnung unter einander liegende Menschen- and Pferdegebeine stiess, dabei viele zur Ausrüstung eines Reiters gehörige Gegenstände, meist aus Eisen. Diese sind: Einschneidige, wenig gekrümmte **Säbel**, an der Spitze ungefähr 3 Zoll abwärts zweischneidig, im Ganzen 2 Fuss 4 Zoll lang, ohne Griff, unten auf jeder Seite mit einem kreuzförmigen Beschläge, dessen zwei Arme eine kurze Parirstange bilden, die beiden andern sich an den Griff und die Scheide anlegen. Die Angel ist bei 5 Zoll lang. Von den hölzernen Scheiden sind noch Spuren zu sehen. — **Steigbügel** von äusserst einfachen Formen, theils rund und unten gekielt, theils bogenförmig, aus einem Stücke zusammengebogen, theils mit einer durchgesteckten Stange als Auftritt, ziemlich schmal und ganz roh gearbeitet. — **Stangengebisse**, von auffallender Grösse mit derben geflochtenen Kinnketten. — **Streitäxte** (Csakanys), theils mit dem Stielloch in der Mitte, theils am Ende mit längerer und kürzerer Scheide, wie sie noch heut zu Tage in Ungarn zum Werfen und Schlagen in Übung sind. **Messer** mit etwas gekrümmtem Rücken, von der Form der Schnitzer. — Ein breiter zweischneidiger **Dolch**, die Klinge 8 Zoll lang, am Ende der Angel ein Knopf. — **Lanzenspitzen** ganz einfacher Art und eine **Pfeilspitze**, breit and flach, mit langen Widerhaken. Alle diese Gegenstände sind von Eisen, verrostet, aber im Kern noch unoxydirt. Ferner fand man verschiedene **Schnallen** von Eisen und Bronze, **Riemenbeschläge**, besonders Endbeschläge, zum Theil feuer-

[1]) Abgebildet und genauer von mir beschrieben in den Sitzungsb. d. kais. Akad. d. Wissenschaften, XI. Band, S. 350.

vergoldet, mit geschnittenen und durchbrochenen, mitunter an romanische, selbst orientalische Ornamente erinnernden Verzierungen, sehr dünne, gepresste, gitterartig verzierte Goldplättchen, welche wahrscheinlich auch ein Riemenbeschläge abgaben, einige halbkugelförmige silberne Knöpfe (wie von Husaren), runde Bronzeplättchen mit Rosetten geziert, die mit weissem, durchsichtigem Glase ausgelegt sind, rohe Glasperlen von verschiedenfärbigem Glase, zum Theil undurchsichtig, birn-, walzen- und fassförmig, auch in gerifte Formen gegossen, endlich einen schlecht gedrechselten, bei 3 Zoll langen birnförmigen Knopf aus Elfenbein, mit drei Ringen versehen und flach gereift, vielleicht vom Hals- oder Brustschmucke (Wuotschuk) eines Pferdes.

An Münzen wurde mit diesen Gegenständen und in derselben Tiefe ein Groschen von Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol vom Jahre 1659 und ein Spielpfennig mit dem Namen Leitgeb gefunden; mehrere andere wurden verschleppt und ich konnte nichts Verlässliches über dieselben erfahren [1]). Überhaupt wurden verschiedene Gegenstände verkauft und verschleppt, was aus dem Grunde zu bedauern ist, weil sich aus der Gesammtheit des Fundes gewiss leichter bestimmte Anhaltspunkte für die Bestimmung der Zeit und Herkunft hätten gewinnen lassen.

Nach allen Ergebnissen scheint es, dass diese Überreste von — in einem Gefechte Erschlagenen herrühren, die sammt den getödteten Pferden in mehrere grosse Gruben geworfen wurden. Merkwürdiger Weise bedeckte man sie mit einer Schichte ungelöschten Kalkes, die man sehr deutlich erkennt, ein Verfahren, das namentlich in den Pestzeiten zur Verhütung schädlicher Ausdünstungen angewendet wurde.

Ein hohes Alter hat dieser Fund wohl nicht; die Säbel, der Charakter der Beschlägstücke und Verzierungen, namentlich aber die Streitäxte weisen auf ungarischen Ursprung. Wahrscheinlich rühren diese Gegenstände von einer ungarischen Rotte her aus der Zeit der zweiten Belagerung Wiens durch die Türken im Jahre 1683 oder vielleicht auch von einer Abtheilung Kuruzzen, die in den Jahren 1704 und 1705 Niederösterreich, selbst Wien so sehr beunruhigten und bis zum Gatterhölzel bei Meidling streiften [2]). Vielleicht dass die Anschauung der jetzt zerstreuten Objecte in der Folge zu bestimmteren Aufschlüssen führt.

Die oben angeführten Gegenstände wurden für das k. k. Münz- und Antiken-Cabinet acquirirt.

Eduard Freiherr v. Sacken.

Neuaufgefundene Wandmalereien in der St. Wenzelscapelle zu Prag [3]).

Die Vorbereitungen zur Prager Synode führten eine höchst interessante archäologische Entdeckung herbei. Die Hauptsitzungen dieser Synode sollen in der mit Edelsteinen und Karolinischen Wandgemälden reich geschmückten St. Wenzelscapelle des Prager Doms abgehalten werden. Um Raum zu gewinnen, entfernte man in diesen Tagen den Reliquien-Altar von da und übertrug ihn in eine benachbarte Capelle der Domkirche. Der Reliquien-Altar, ein plumper, geschmackloser Schrein aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, enthielt in zweiundzwanzig Schubfächern die Reste der Reliquien, welche seit Karl IV. auf dem Karlstein aufbewahrt wurden. Während des dreissigjährigen Krieges nahm der damalige Pfandinhaber der Burg Karlstein, Johann Kawka Řičanský von Řičan, diese Reliquien der Sicherheit wegen nach Prag in sein Haus, nach dessen Tode befahl Ferdinand III. die Übertragung derselben in den Prager Dom. Ein Graf von Martinic liess den noch jetzt erhaltenen Reliquien-Altar anfertigen, welcher jedoch erst im Jahre 1721 in der Wenzelscapelle auf eine alte gemauerte Altartumba aufgestellt ward. Bei dessen Wegräumung nun kamen drei Reihen höchst merkwürdiger Wandgemälde zum Vorschein.

Den Mittelpunkt der ersten mit ungewöhnlich grossen Amethystquarzen und Chrysoprazen ausgelegten Reihe bildet ein kunstreich gemalter Heiland auf dem Kreuze und zu beiden Seiten Maria und Johannes in vortrefflicher Gewandung mit einem sprechenden Ausdruck innigen Schmerzes. Etwas kleiner erscheinen zu beiden Seiten dieser Nebenfiguren des Kreuzes zwei königliche Gestalten in Gewändern von Goldbrocat, Kronen auf den Häuptern. Beide sind knieend, mit gefalteten Händen dargestellt. Die Figur rechts ist Karl IV., die links eine seiner Frauen, wahrscheinlich dessen vierte Gemahlin Elisabeth von Pommern-Stettin (verm. 1363). Die Durchführung lässt dieselbe Hand erkennen, welche die beiden bekannten Bildnisse in der Katharinacapelle des Karlsteins gemalt hat. Unter diesen beiden Gestalten knieen zwei Kinder, sehr klein gehalten, mit Krönlein in den Haaren und bunten, fürstlichen Kleidern. Welche zwei von den vielen Kindern des Kaisers dadurch vorgestellt werden sollen, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, das rechts befindliche Figürchen dürfte immerhin der Thronfolger Wenzel IV. sein.

Alle diese Gemälde sind gut erhalten; nicht so gut — leider — die in grösseren Dimensionen durchgeführten, etwas jüngeren und bereits einmal übermalten Bilder der zweiten Abtheilung, welche den Abschluss der an den anderen Wänden fortlaufenden Wenzelslegende zu bilden scheinen. Die Mitte dieser Gruppe ist zur Unkenntlichkeit beschädigt, man vermuthet, sie habe eine Art Apotheose St. Wenzel's dargestellt, zwischen zwei Engeln, von beiden Seiten umgeben von den Landespatronen St. Siegmund, St. Veit, St. Adalbert und St. Ludmila. Noch grösser, und glücklicher Weise sehr gut erhalten, sind zwei stehende Königsbilder in der Tracht der letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts; sie stellen ohne Zweifel K. Wladislaw II. (den Jagellonen) und dessen Gemahlin Anna von Foix vor; von der letzteren kannte man in Prag bisher kein einziges gleichzeitiges Bildniss. Die Entdeckung dieser Kunstschätze aus dem XIV. und XV. Jahrhundert bestimmten das Domcapitel bereits zu dem dankenswerthen Beschluss, dass der barocke Reliquienaltar nicht mehr in die Wenzelscapelle zurückgebracht werden soll; es werden demnach die wiedergefundenen historischen Gemälde fortan für jedermann sichtbar bleiben.

Die Tumba wurde gleichfalls des Raumes wegen demolirt. Im Sepulchrum derselben fand man ein mit Wachs umgossenes Reliquienkästchen, von welchem ein langer, vergilbter Pergamentstreif herabhängt. Dieser Fund wurde dem Archäologen Ferdinand B. Mikowec (Redacteur des „Lumír") zur Entzifferung und Beschreibung anvertraut. Die Urkunde ist lateinisch, mit zahlreichen Abbreviaturen geschrieben und durch ihren Inhalt für die noch sehr im Dunkeln liegende Baugeschichte des Prager Domes von grosser Wichtigkeit.

Wir theilen den Inhalt derselben nach der Entzifferung des Ferdinand B. Mikowec in wortgetreuer Übersetzung mit: „Im Jahre des Herrn eintausend dreihundert sechzig acht am letzten Tage des November, im sechsten Jahre des heiligsten

[1]) Eine römische Münze von Maximinus wurde an anderer Stelle, etwa 100 Schritte von der ersten Fundstelle entfernt gefunden.

[2]) S. Feil im österr. Kalender zur Verbreit. gemeinnütz. Kenntnisse, 1844, S. 43.

[3]) Aus dem Abendblatte der „Wiener Zeitung" vom 7. September.

Vaters in Christo, des Papstes Urban V., unter dem durchlauchtigsten und unüberwindlichsten Fürsten und Herrn, Herrn Karl, Römischen Kaiser, stets erlauchten Namens und Böhmischen König, unter dessen glücklicher königlicher Regierung im zweiundzwanzigsten, der kaiserlichen aber im dreizehnten Jahre, weihte der ehrwürdigste Vater in Christo, Herr Johann, der zweite Erzbischof der heiligen Prager Kirche, des Apostolischen Stuhles Legat, in Gegenwart der hochwürdigen Bischöfe Peter von Hof, Lampert von Speier und N. von Neuenburg diesen Altar zu Ehren des heiligen Johannes, des Apostels und Evangelisten, unter Mitwirkung der Gnade des heiligen Geistes, in welchem Altar die Reliquien vieler Heiligen niedergelegt worden sind." Die ziemlich schwere Wachskapsel welche das Reliquienkästchen umfängt, enthält das oblonge Sigill des zweiten Prager Erzbischofs Johann Očko (Ocellus) von Wlašim. Auf demselben erscheint unter einem gothischen Baldachin die gut modellirte, stark erhabene Figur dieses Erzbischofs mit Infel und Pallium, sitzend, die rechte Hand segnend erhoben, die Linke hält einen langen einfachen Hirtenstab, zu beiden Seiten des Erzbischofs sind an den Seiten-Ornamenten des Baldachins zwei Wappen angebracht: rechts das erzbischöfliche, ein einfacher Schild mit einem Querbalken (Gold in Schwarz), links das Wappen der Herren von Wlašim und von Jenstein: zwei Geierköpfe (Roth in Silber). Mit diesem Sigill ist zugleich jener Pergamentstreifen an das wachsüberzogene Reliquienkästchen festgemacht. Durch diesen Fund erfahren die bisherigen geschichtlichen Daten und Beschreibungen der Wenzelscapelle eine wesentliche Berichtigung und Vermehrung.

Die Tradition gibt den Platz unter der so eben weggeräumten Altartumba für die Ruhestätte des frommen Podiwin aus, eines Dieners des h. Wenzel, der im Jahre 935 mit diesem zugleich umgebracht ward. Die alten Quellen aber sprechen dagegen; der Domherr Beneš von Weitmil, welcher unter Karl IV. die Aufsicht über den Dombau führte, erzählt, er habe den Leichnam Podiwin's **vor** der Capelle des heiligen Wenzel an einem eigens dazu vorbereiteten Orte *(in loco ad hoc specialiter praeparato)* beigesetzt. Bei der Wegräumung der Tumba fand sich unter derselben auch wirklich kein Anzeichen, dass sich dort das Grab Podiwin's befinden dürfte.

Correspondenzen.

***Wien.** Die Vorbereitungen des Wiener Alterthums-Vereines zu der im November d. J. zu eröffnenden Ausstellung von mittelalterlichen Kunstwerken nehmen einen so erfreulichen Fortgang, dass das Unternehmen als gesichert zu betrachten ist. Die Einladungen des Vereinsausschusses an die Mehrzahl der hochwürdigsten Kirchenfürsten und Prälaten des Kaiserstaates, ferner an eine grosse Zahl von weltlichen Corporationen und Privaten, zur Unterstützung der Ausstellung durch Überlassung von — in ihrem Besitze befindlichen Kunstobjecten, waren von dem glücklichsten Erfolge begleitet. Seine Eminenz der Herr Cardinal Fürst-Erzbischof von Wien erklärte sich mit Vergnügen bereit, nicht nur die in seinem Domschatze, sondern auch in anderen Kirchen seiner Diöcese vorhandenen und gewünschten Gegenstände zur Verfügung des Vereines zu stellen. In gleich zuvorkommender Weise sprachen sich bisher der Erzbischof von **Salzburg**, die Bischöfe von **Gurk**, **Linz**, **Brixen**, ferner die Prälaten der Klöster und Stifte zu **Melk**, **St. Peter**, **Seitenstetten**, **Kremsmünster**, **Hohenfurt**, **Raigern**, **Herzogenburg**, **Altenburg**, **Admont**, **St. Paul**, **Wiener-Neustadt**, die Magistrate zu **Wiener-Neustadt**, **Röls**, **Ybbs**, die Besitzer von Privatsammlungen: Graf **Wickenburg**, Graf **Schaffgotsche**, Freih. v. **Rothschild** u. s. w. aus. Auf Grund dieser und noch in Aussicht stehender Zusagen hat nun der Vereinsausschuss weitere Schritte zur Verwirklichung des Unternehmens unternommen, die Schreiben zur Einsendung der Kunstobjecte versendet und nachstehende Instruction für die Ausstellung festgestellt:

1. Die **Ausstellung der Kunstgegenstände** wird in dem neuen Gebäude der k. k. priv. österr. Nationalbank (Stadt, Freiung No. 240 u. 241) abgehalten.

In diesem befindet sich auch das Locale zur Übernahme der einlangenden Gegenstände, in welchem mehrere sperrbare Kästen sowie eine feuersichere Casse zur Verwahrung der Kunstobjecte aufgestellt sind.

2. Die **Verwahrung des Übernahmslocales** besorgt ein Mitglied des Ausstellungs-Comité im Einvernehmen mit dem Hausbesorger des Gebäudes. In die Hände des Ersteren werden die Schlüssel des Locales mit der Verpflichtung gelegt, dass nur in seiner Gegenwart dasselbe geöffnet und geschlossen werden darf.

3. Zur **Übernahme der einlangenden Kunstwerke** wird die Zeit vom 1. bis 31. October festgesetzt.

4. Für diese und für die ganze Zeit bis zur ordnungsmässigen Rücksendung der Kunstgegenstände nach vollendeter Ausstellung **verstärkt sich der Ausschuss** aus der Mitte der Vereinsmitglieder mit 24 — 30 Kunstfreunden, welche zusammen das Ausstellungs-Comité bilden und dessen Oberleitung der Vereinspräsident, unterstützt von dem Geschäftsleiter, führt.

Aus diesem Ausstellungs-Comité werden Commissionen von je 3 Mitgliedern gebildet, denen das Übernahmegeschäft nach einem bestimmten Turnus übertragen wird, und die sich verpflichten, über schriftliche Einladung des Geschäftsleiters des Vereines an den dazu bestimmten Tagen und zu den bezeichneten Stunden in dem Ausstellungslocale sich einzufinden.

5. Die **Aufgabe des Ausstellungs-Comité** besteht in der Übernahme der einlangenden Gegenstände, in der Anordnung der Ausstellung selbst, in der Katalogisirung, Überwachung und Rücksendung der ausgestellten Objecte.

6. Der **Act der Übernahme** besteht darin, dass in Gegenwart der Commission und in der Regel auch in Gegenwart des Localverwahrers sowie des von dem betreffenden Einsender etwa namhaft gemachten Vertrauensmannes die mit den Kunstgegenständen angefüllten Colli und Packete eröffnet und der Befund derselben verificirt wird.

Die Übernahms-Commissionen treten in dem festgesetzten Turnus an Wochentagen zwischen 3 — 6 Uhr zusammen und es ist über den Befund ein besonderes Protokoll zu führen.

Als Grundlage der Verification dient das von dem Einsender gefertigte Verzeichniss der Gegenstände, und die weitere Aufgabe der Commission besteht darin, die Gegenstände in Detail zu besichtigen und zu erheben, ob dieselben durch den Transport keine Beschädigung erlitten haben.

Ist dies geschehen und der Befund der Gegenstände in dem Protokolle genau bemerkt, so ist dasselbe von sämmtlichen Commissionsmitgliedern und dem allfälligen Vertrauensmanne des Einsenders mit der entsprechenden Clausel zu fertigen.

Nebst diesem Protokolle sind aber auch die eingesandten Gegenstände von dem Localverwahrer in ein Inventar einzutragen und jeder der Ersteren mit einer — der Inventarspost entsprechenden Nummer zu versehen, welches Inventarium als amtliches Verzeichniss der im Übernahmslocale befindlichen Gegenstände und als Controle des Übernahmsprotokolles zu gelten hat.

Nach geschehener Übernahme werden die Gegenstände in den Kisten des Übernahmslocales versperrt und die Schlüssel sammt dem Befundprotokolle und Verzeichnisse dem Localverwahrer übergeben.

7. Das Arrangement des Ausstellungs-Locales wird einem hiezu erbötigen Künstler unter Einflussnahme zweier Mitglieder des Ausstellungs-Comité übertragen.

Derselbe leitet alle dazu nöthigen Arbeiten, übernimmt die Aufstellung der Objecte nach der ihm angegebenen wissenschaftlichen Gruppirung und trägt Sorge, dass alle Gegenstände hiebei gut besichtigt werden können, ohne dass aber dadurch irgend eine Gefahr für deren Sicherheit erwächst.

8. Zur Erklärung der Kunstwerke wird ein kurz beschreibender Katalog abgefasst, dessen Redaction einem besonderen Comité übertragen wird.

Die Abfassung des Kataloges übernehmen Mitglieder des Ausstellungs-Comité während den Stunden der fungirenden Übernahms-Commission. Exemplare des gedruckten Kataloges werden dem — die Ausstellung besuchenden Publicum zu einem festgesetzten Preis verkauft.

9. Die Ausstellung wird ungefähr in der Mitte des Monats November geöffnet und durch drei bis vier Wochen offen gehalten.

10. Von dem Tage an, als die Gegenstände in das Ausstellungslocale übertragen sind, und während der Dauer der Ausstellung hört die Verantwortlichkeit des Localverwahrers für die Kunstobjecte auf und geht auf jenes Mitglied des Ausstellungs-Comité über, welchem die Aufsicht über das Ausstellungslocale übertragen wird.

11. Die im Einvernehmen mit diesem Mitgliede des Ausstellungs-Comité noch weiters zu treffenden Vorsichten zur Überwachung des Locales und der Kunstobjecte während und ausserhalb der Stunden der Ausstellung sind Gegenstand besonderer, vom Vereinspräsidenten anzuordnenden Verfügungen.

12. Nichtmitgliedern des Vereines ist der Besuch der Ausstellung nur gegen Erlag eines Betrages von 30 kr. ö. W. an Wochentagen und von 50 kr. ö. W. an Sonn- und Feiertagen für die Person gestattet.

Zu diesem Zwecke wird für die Dauer der Ausstellung ein Cassier und Kartencontrolor aufgestellt.

Die Instruction für die zwei letztgenannten Personen und die Verfügungen über die Abfuhr der eingegangenen Gelder, sowie die hiebei einzuführende Controle rücksichtlich der Gelder und Karten werden von dem Vereinscassier im Einvernehmen mit dem Vereinspräsidenten festgestellt.

13. Mitglieder des Vereines erhalten besondere, auf ihren Namen lautende Freikarten für die Dauer der Ausstellung, und es ist denselben die Benützung dieser Karten nur für ihre Person gestattet.

14. Die zur Ausstellung eingesandten Kunstgegenstände dürfen unter keinem Vorwande und während keines auch noch so kurzen Zeitraumes aus dem Verwahrungs- oder Ausstellungslocale entfernt, oder Jemanden, sei es einer Einzelperson oder einem Vereine oder einem Institute behufs ihrer Zeichnung und Beschreibung zu wissenschaftlichen Zwecken hergeliehen werden. Letzteres kann nur über specielle Bewilligung im Ausstellungslocale zu gewissen Stunden unter Aufsicht und Verantwortlichkeit des mit der Verwahrung der Localitäten betrauten Ausschussmitgliedes geschehen.

15. Wenn die Ausstellung geschlossen ist, so werden sämmtliche Gegenstände in Gegenwart dreier Mitglieder des Ausstellungs-Comité in das Übernahmslocale übertragen und das zur Übernahme und Verwahrung der Gegenstände vor der Ausstellung bestellte oder ein anderes für denselben Zweck nach der Ausstellung bestelltes Ausschussmitglied übernimmt die Verwahrung der Gegenstände in gleicher Weise (§§. 2, 4 — 6) wie zur Zeit der Übernahme.

16. Die Rücksendung der Gegenstände hat längstens innerhalb eines Zeitraumes von 14 Tagen zu geschehen.

17. Während dieses Zeitraumes treten dieselben Einzel-Commissionen des verstärkten Ausschusses, welche bei der Empfangnahme der betreffenden Gegenstände mitgewirkt haben, in Wirksamkeit.

Jede Einzel-Commission besichtigt, wenn möglich, dieselben Gegenstände, welche sie übernommen, vergleicht sie mit den Verzeichnissen und Befundprotokollen, und bestätigt sodann in einem Anhange zum Protokolle, dass sie die Gegenstände in derselben Zahl und in dem Zustande wie bei der Übernahme auch bei der Rücksendung befunden hat.

18. Nachdem dies geschehen, werden die Gegenstände in Anwesenheit der Commission verpackt und an die Colli oder Packete das Vereinssiegel angelegt.

Die Weiterbeförderung an die Orte ihrer Bestimmung übernimmt der Geschäftsleiter des Vereines.

* **Wien.** Die Pfarrkirche in Perchtoldsdorf, ein interessantes Bauwerk aus der Spätzeit der Gothik, wird dermalen unter der Leitung des Architekten Essenwein einer Restauration unterzogen. Bereits wurde damit an der Ostseite des Chores begonnen, und werden daselbst die Strebepfeiler so wie die Fenster reparirt, letztere, welche theilweise verlegt sind, geöffnet und mit stylgemässem Masswerk versehen, um später nach Vollendung dieser baulichen Arbeiten mit Glasgemälden geschmückt zu werden. Die Ausführung der Steinmetzarbeiten ist dem Architekten und Baumeister Herrn J. Kranner übertragen, welcher seine Tüchtigkeit bei dem Baue der Votivkirche hinreichend dargelegt hat. Nach Massgabe der Mittel, für deren Herbeischaffung der hochwürdige Herr Pfarrer im Vereine mit der Gemeinde sich thätig bemüht, wird sodann die Restauration auch die übrigen Theile dieses Kunstdenkmales umfassen.

* **München.** 22. September. Im verflossenen Jahre hat der Ausschuss des Gesammtvereines der deutschen Geschichts- und Alterthums-Vereine die auf den September des J. 1859 festgestellte Generalversammlung auf den September des laufenden Jahres vertagt, — und so fand heuer nach einem Intervalle von zwei Jahren die genannte Generalversammlung in München Statt. Die k. Regierung hat dem Vereine die schönen Localitäten des Odeons zur Verfügung gestellt. Am 18. September fand die feierliche Eröffnung der Generalversammlung unter dem Vorsitze des Grafen Wilhelm von Würtemberg Statt, eines Mannes, den seine Kenntnisse, seine Liebe zur Kunst und zum Alterthum und seine grosse Umsicht ganz geeignet zur Leitung einer solchen Versammlung machen.

Aus allen Gegenden Deutschlands kamen nicht blos Abgeordnete der einzelnen deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, sondern auch eine grosse Anzahl von Alterthumsfreunden zusammen. Die Anzahl der angemeldeten Mitglieder mochte beiläufig 150 betragen. Unter den Anwesenden bemerkte man F. K. Fürst von Hohenlohe-Waldenburg, Baron v. Reitzenstein, Baron v. Aufsess, Baron v. Aretin, v. Mettingh, den k. Staatsminister v. Weitersheim, R. v. Rettberg, Graf Hundt, Baron Ramberg, Freiherr v. Schreckenstein, Graf Robiano (aus Brüssel), Graf v. Zeppelin, geh. Archivrath Dr. Märker, geh. Regierungsrath v. Quast, Freiherr v. Ledebur, Conservator Lindenschmidt, die Professoren Wachsmuth, Martin, Hassler, Hefner-Alteneck, Veesenmaier, Thomas, Piper, Sighart, Braun, Lange, Sepp, Forchhammer, v. Daniels, u. s. f., Director Albrecht, Archivar Dr. Lisch, Archivar Dr. Herberger, Dr. Nagler, Dr. E. Förster, Dr. v. Lützow, Dr. W. Weingärtner, Regierungsrath Seibertz, u. s. f. Von den österr. Vereinen,

welche mit dem Gesammtverein in Verbindung getreten sind, war kein einziger durch einen Abgeordneten vertreten. Dagegen war die k. k. Central-Commission und der Wiener Alterthumsverein durch Prof. Eitelberger repräsentirt, der ermächtigt war, dem Gesammtverein sämmtliche Publicationen sowohl der k. k. Central-Commission als des Wiener Alterthumsvereines vorzulegen.

Die Versammlung theilte sich in drei Sectionen, von denen eine für Alterthümer der vorchristlichen Zeit und der Übergangsperiode (unter dem Vorsitze des Archivars Dr. Lisch), die zweite für Kunst des Mittelalters (unter dem Vorsitze des Prof. Dr. Hassler), die dritte für Geschichte und deren Hilfswissenschaften (unter dem Vorsitze des Ministers a. D. Dr. Weitersheim) gebildet wurde. Es wurden der Versammlung eine Reihe von Fragepunkten vorgelegt, für die erste Section 35, für die zweite 48, für die dritte 5. Es stellten sich bei diesen Fragepunkten hauptsächlich zwei Übelstände heraus, erstens, dass sie zu spät zur Kenntniss der Versammlung kamen, und daher meist ex abrupto und daher oft nur unvollständig beantwortet werden konnten, und zweitens, dass sie in den beiden ersten Sectionen zu zahlreich und von einem zu engen Gesichtskreise aus gestellt wurden, so sehr man auch die Berechtigung der localen Gesichtspunkte anerkennen muss. Zu einem allseitig befriedigenden Resultate kam eigentlich nur die zweite Section, so schätzenswerth auch Einzelnes in den beiden andern Sectionen gewesen ist. Besonders machten die Professoren Hefner-Alteneck, Sieghart, Dr. E. Förster, Conservator v. Quast in der zweiten Section eine Reihe von sehr beachtenswerthen Mittheilungen über die Kunst Baierns. Da dieselben in dem Correspondenzblatte des Gesammtvereines mitgetheilt werden, so werden wir noch Gelegenheit haben, auf die positiven Resultate der Versammlung in diesem Organe zurückzukommen. Eine höchst interessante Mittheilung machte am Schlusse der zweiten Section Architekt Prof. Dr. Lange über die eben vollendete Restauration der Elisabethkirche zu Marburg, zur Erläuterung begleitet von einer Reihe von trefflichen Photographien, welche Lange zur Anfertigung der Holzschnitte für sein eben im Erscheinen begriffenes Werk über die genannte Kirche anfertigen liess.

In der zweiten Section hielt Herr Prof. Eitelberger einen kurzen Vortrag über die Organisation und die Wirksamkeit der k. k. Central-Commission und des Wiener Alterthumsvereines. Am Schlusse desselben stellte der Vorsitzende Prof. Hassler den, speciell noch von dem Regierungsrathe und General-Conservator v. Quast unterstützten Antrag, die Versammlung möge sich als Zeichen der Anerkennung, welche sie den in Wien, insbesonders den von der k. k. Central-Commission gemachten Publicationen zollt, erheben, und Prof. Eitelberger wurde speciell noch ermächtigt, den Ausdruck der Anerkennung und des Dankes den genannten Wiener Instituten persönlich zu überbringen. Die Publicationen waren auf einem eigenen Tische aufgestellt, welcher im Ausstellungslocale Herrn Prof. Eitelberger zu diesem Behufe angewiesen wurde.

Unter den ausgestellten Objecten verdienen insbesondere die meisterhaften Gypscopien des Conservators Lindenschmidt aus Mainz, die von Archivar Dr. Lisch vorgeführte treffliche Copie eines alt-germanischen Opferwagens in Bronze, und eine Reihe von literarischen Publicationen hervorgehoben zu werden, die theils aus Anlass der Versammlung angefertigt, theils bei diesem Anlasse bekannt gemacht wurden. Wir werden auf einzelne derselben noch besonders zurückkommen, heben aber vorläufig hervor: Archivar Th. Herberger's „die ältesten Glasgemälde von Augsburg" (mit V Tafeln in Farbendruck), Jos. Albrecht's „die Hohenlohischen Siegel des Mittelalters", Hefner-Alteneck's „Ornamentik der Schmiedekunst und der Renaissance" (Frankfurt bei Keller), Hassler's „Alemannisches Todtenfeld bei Ulm", ferner eine kleine Schrift von Dr. Holland über die Kirche zu Ettal, u. s. m.

Das Wetter war der Versammlung wenig günstig; was Regen und Wind verdarb, das ersetzte reichlich der herzliche, durch keinen Misklang gestörte Ton, welcher sowohl in der Versammlung, als in dem Privatverkehre bei den verschiedensten Anlässen vorherrschte. An der ersten und zweiten Section betheiligten sich wohl alle in München domicilirenden Fachgenossen; in der dritten hingegen wurde die Abwesenheit einiger Universitätscelebritäten bemerkt.

Freitag den 21. September wurde die letzte Generalversammlung gehalten. Die einzelnen Sectionsvorstände machten ihre Berichte über die Arbeiten in den einzelnen Sectionen; Dr. Hassler sprach in sehr launiger und geistreicher Weise über die Restauration des Domes von Ulm. Als Versammlungsort für das nächste Jahr wurde Altenburg gewählt. Der Vorsitzende der Versammlung, Graf Wilhelm v. Würtemberg, las ein Schreiben des Prof. Eitelberger vor, mit welchem dieser dem Präsidenten die Publicationen der k. k. Central-Commission und des Wiener Alterthumsvereines übergab. Der Präsident, und über seine Aufforderung die ganze Versammlung sprachen sich über die Leistungen der österreichischen Alterthumsforscher in höchst anerkennender Weise aus. Österreich, und die Alterthumsfreunde in demselben können nur mit Dank auf die Theilnahme blicken, welche die stammverwandten Forscher der deutschen Staaten bei diesem Anlasse an den Tag legten, und diese als eine Aufmunterung betrachten, entschieden auf der betretenen Bahn vorwärts zu schreiten.

Literarische Besprechung.

W. Bürger als Kunstschriftsteller, namentlich über die flamänische und holländische Malerschule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Angezeigt von G. F. Waagen.

Die Begründung der Kunstgeschichte des Mittelalters, wie der neueren Zeit, als eine Wissenschaft, ist erst in unserem Jahrhundert erfolgt. Um hiezu zu gelangen, hat man zwei Wege eingeschlagen. Man hat die vorhandenen Denkmäler einem Studium unterworfen, welches sie in allen Beziehungen, namentlich in technischer und ästhetischer würdigte, und Abbildungen davon gegeben. Man hat keine Mühe gescheut, den theils sehr unzuverlässigen, theils sehr dürftigen historischen Thatbestand auf alle Weise, vornehmlich durch archivalische Forschungen zu berichtigen und zu vermehren. Was in beiden Richtungen für die verschiedenen Künste, der Architectur, der Sculptur und der Malerei, in Italien, Frankreich, England und Deutschland geschehen ist, darf ich bei meinen Lesern als bekannt voraussetzen, jedenfalls liegt eine nähere Würdigung, oder auch nur eine Aufzählung desselben ausserhalb der Grenzen, welche ich mir für diese Anzeige gesteckt habe. Selbst für Belgien und Holland, worauf sich dieselbe vorzugsweise bezieht, muss ich mich auf eine Angabe der Hauptergebnisse in Betreff der Geschichte der Malerei beschränken. Für die Epoche der ersten Blüthe derselben, welche sie im XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts durch die Brüder van Eyck und deren Schule erlebte, erwachte der Sinn am frühesten in Deutschland. Derselbe äusserte sich zuerst durch das Sammeln von Bildern aus dieser Schule. Hier sind vor allen die Brüder Boisserée in Cöln, nächstdem der Engländer Edward Solly in Berlin, in zweiter Linie Herr Bettendorf in Aachen und der Fürst Ludwig Wallerstein zu nennen [1]). Zunächst bestrebte man sich schriftstel-

[1]) Die Sammlung der Hrn. Boisserée ist bekanntlich später durch Ankauf in die Pinakothek von München, die des Hrn. Solly ebenso

lerisch dieser Schule durch Würdigung der Bilder in Verbindung mit den darüber vorhandenen Nachrichten die höchst bedeutende Stellung zu vindiciren, welche ihr in der Kunstgeschichte zukommt. Für die Brüder van Eyck versuchte ich dieses am frühesten in einem im Jahre 1822 erschienenen Buche. Sowohl für diese, als für ihre Schule schliessen sich spätere Aufsätze von mir in dem Cotta'schen und deutschen Kunstblatte an. Speciell mit dieser Schule beschäftigte sich zunächst Passavant, später Hotho in ihren, Jedermann, welcher diesem Gegenstande einige Aufmerksamkeit schenkt, bekannten Schriften. Schnaase in seinen niederländischen Briefen, Kugler in seinen verschiedenen Handbüchern wirkten am erfolgreichsten, diese Schule zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. In den Niederlanden erwachte der Sinn für die vaterländische Schule etwas später und blieb längere Zeit sehr vereinzelt, nahm übrigens einen ähnlichen Gang. Hier legte zuerst der Chevalier Florent van Ertborn, vor dem Jahr 1830 Bürgermeister von Antwerpen, eine Sammlung von Bildern der van Eyck'schen Schule an, welche jetzt durch sein Vermächtniss einen sehr werthvollen Bestandtheil des Museums von Antwerpen bildet. Ihm folgt um etwas später der nachmalige König der Niederlande, Wilhelm der Zweite, indem er eine Reihe höchst kostbarer Bilder jener Schule in seine reiche Sammlung aufnahm. Den Anfang zur Vermehrung des historischen Thatbestandes machte Louis de Bast in einer Reihe von Aufsätzen in dem von ihm zu Gent herausgegebenen *Messager de sciences et des arts*. In seine Fusstapfen sind dann später viele Männer getreten, von denen ich hier nur für Brügge Seurion und Caston, für Brussel Wauters, van Hasselt und Schayes, für Löwen van Even, für Antwerpen Jan Baptist van der Straeten und Leon de Burbure anführen will. Zwei Werke, deren Zweck es ist, die Geschichte dieser Schule im Zusammenhange zu geben, „*l'Histoire de la peinture flamande et hollandaise*“, von Alfred Michiels, und die von der königlich-belgischen Akademie gekrönte Preisschrift von M. Heris beruhen wesentlich auf den Forschungen der eben genannten deutschen Schriftsteller. Später erwachte das Interesse für diese Schule auch bei einigen Personen in Frankreich. Die Hauptfrüchte hievon sind die höchst lehrreichen Untersuchungen, welche der Graf Leon de Laborde in verschiedenen Archiven der Herzoge von Burgund angestellt und in seinem Werke „*des Ducs de Bourgogne*“ ans Licht gestellt hat. Ungefähr zu derselben Zeit fand diese Schule auch bei einzelnen Personen in England Anerkennung, und die erschöpfendste Besprechung in Betreff der schwierigen Frage des Antheils, welcher den Brüdern von Eyck an der Erfindung der Ölmalerei gebührt, findet sich in dem Werke von Sir Charles Eastlake „*Materials for a history of oilpainting*“. Das Verdienst, zuerst eine Sammlung von Bildern der van Eyck'schen Schule in England angelegt zu haben, gebührt indess einem dort lebenden Deutschen, dem Hrn. Aders. Die Gesammtergebnisse aller von Deutschen, Niederländern, Franzosen und Engländern gemachten Forschungen sind endlich mit vielem Fleiss von dem Italiener Cavalcaselle und dem Engländer J. A. Crowe in dem 1857 in London bei Murray erschienenen Buche „*The early flemish painters*“ zusammengestellt, und mit neuen Forschungen, besonders über Bilder dieser Schule welche sich in Spanien befinden, vermehrt worden. Den darin gefällten Urtheilen kann ich indess in manchen Fällen nicht beistimmen.

Obgleich das Interesse für die zweite Epoche der Blüthe der Malerei in den Niederlanden im siebenzehnten Jahrhundert, in welchem Rubens und Rembrandt als Sterne erster Grösse glänzen, stets wach geblieben, war doch bis zur neueren Zeit sowohl die Würdigung der aus derselben vorhandenen Bilder, als die über die Meister verbreiteten Nachrichten von einem sehr dilettantischen Charakter. Manche Meister von nur sehr bedingtem Kunstwerth, wie Adriaen van der Werff, wurden weit überschätzt, andere von seltenster Vortrefflichkeit, wie Meindert Hobbema, kaum beachtet. Noch ungleich schlimmer stand es aber mit dem historischen Thatbestande. Die Schriftsteller, welche man bisher als Quellen für diesen Theil benützt hat, sind mit Ausnahme des Cornelis de Bie (Het gulden cabinet van de edel vrgeschildere const. 1661—1662, Antwerpen) in ihren Nachrichten nicht allein sehr unvollständig, sondern auch höchst unzuverlässig. Die beiden Hauptschriftsteller sind Arnold Houbraken (Groote Schouburgh des Nederlandsche Konstschilders en schilderessen, 1718 Amsterdam, 3 Vol.) und Campo Weyermann (Levensbeschryvingen der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen. La Haye 1729, 4 Vol.). Anstatt uns, wie Vasari von den italienischen Künstlern, ausführliche Nachrichten von ihrem Leben und ihren Werken zu geben, finden wir eine Menge von theils unbedeutenden, theils unwahren und häufig, besonders bei Weyermann eben so unwahren, als für den Charakter der Künstler höchst nachtheiligen Anekdoten, ganz müssige Gedichte und viel unnützes Geschwätz. Viele unbedeutende Künstler werden besprochen, sehr ausgezeichnete gar nicht erwähnt, oder kaum mehr als genannt; Geburts- und Lebensjahr öfter gar nicht, bisweilen falsch angegeben. Die Mehrzahl der in so vielen Schriften, namentlich in Kunstwörterbüchern und Katalogen in den Niederlanden, in Frankreich, in Italien, in England, wie in Deutschland über die Maler dieser Epoche enthaltenen Nachrichten gehen indess nicht einmal auf jene Schriftsteller zurück, sondern sind aus einer noch ungleich trüberen Quelle, nämlich aus dem Werke des französischen Malers J. B. Descamps (*La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Rouen 1752, 4 Vol.) geschöpft. Dieses ist nämlich nichts als ein flüchtiger und, wegen unzulänglicher Kenntniss der holländischen Sprache, an einigen Stellen nicht einmal getreuer Auszug aus den Werken jener Schriftsteller. Dabei hat seine Sitte, auch bei den Lebensbeschreibungen von Künstlern, deren Geburts- und Todesjahr ihm unbekannt sind, das Geburtsjahr irgend eines gleichzeitigen Malers an den Rand zu setzen, welches denn bei den meisten der Schriftsteller, die ihn als Quelle benützt, als die wirkliche Angabe ihrer Geburt genommen worden ist, Veranlassung zu einer grossen Zahl falscher Bestimmungen gegeben. Unter diesen neueren Werken zeichnen sich die, 1842 in Amsterdam erschienenen Lebensbeschreibungen der niederländischen Künstler J. Immerzeel's junior wenigstens dadurch aus, dass er die verläumderischen Angaben des Weyermann als solche bezeichnet und verdammt. In Folge des Aufschwunges, welchen das Interesse überall, mithin auch in den Niederlanden für diese Epoche ihrer Malerei genommen hat, ist man allmählich über den heillosen Zustand der darüber verbreiteten Kunde zum Bewusstsein gekommen, und hat das lebhafte Bedürfniss gefühlt, diesem abzuhelfen und so eine wissenschaftliche Geschichte zu begründen. Dieses ist auf zweierlei Weise geschehen, durch das Aufsuchen schriftlicher Documente und durch das genaue Studium der Bilder. In ersterer Beziehung ist man vornehmlich in Belgien, und wieder besonders in Antwerpen mit Erfolg thätig gewesen. An letzterem Ort haben sich vornehmlich de Lost, van Lerius und M. C. Genard hervorgethan. Die Berichtigungen über die Lebenszeit und die Lebensereignisse der Künstler, welche sich in dem Katalog des Antwerpner Museums von 1849 und noch ungleich mehr von 1857 finden, rühren hauptsächlich von ihnen her. In Brüssel ist vor allen Fetis zu nennen, welcher eine Reihe von Biographien von Malern in den Bulletins der belgischen Akademie veröffentlicht hat. In Holland sind in den Schriften von Scheltema, Archivars von Amsterdam, über Rembrandt, welche ein ganz neues Licht über diesen Meister

in das Museum von Berlin übergegangen, welches auch die drei wichtigsten Bilder aus der zersplitterten Sammlung des Hrn. Bettendorf käuflich erworben hat. Die Sammlung des Fürsten Ludwig Wallerstein befindet sich gegenwärtig im Privatbesitz des Prinzen Gemahl in England, während die Bilder aus der deutschen Schule dieser Sammlung ebenfalls in den Besitz der bairischen Krone übergegangen sind.

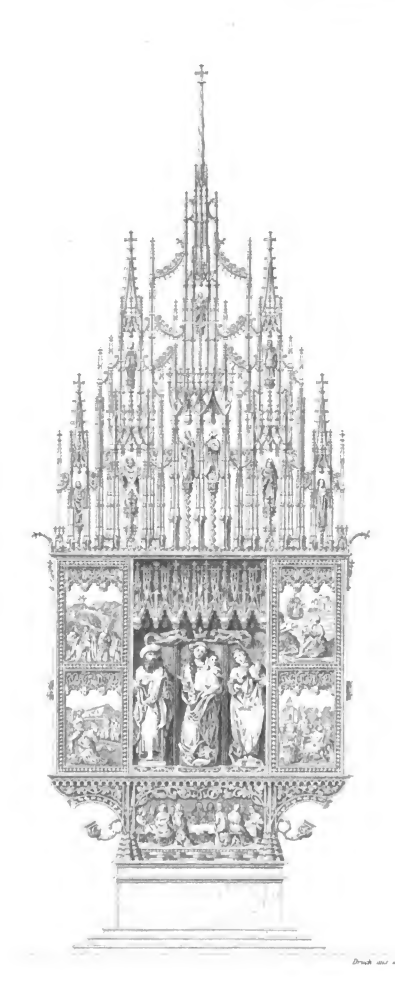
verbreiten, und von T. van Westrkeene über den geistreichsten Genremaler der holländischen Schule, Jan Steen, wenigstens einige ähnliche Bestrebungen nachzuweisen. Herr W. Burger ist dagegen von dem genauen Studium der Bilder ausgegangen, und es ist ihm in einer Reihe von Schriften, welche den Gegenstand dieser Anzeige ausmachen, gelungen, sowohl über die Lebenszeit einiger Maler Berichtigungen zu machen, und irrig benannte Bilder ihren wahren Urheber zurück zu geben, als namentlich die richtigere, ästhetische Würdigung der niederländischen Maler dieser Epoche, worüber sich indess die feineren Kunstfreunde schon verständigt hatten, in einer sehr lebendigen und überzeugenden Weise zur Geltung zu bringen. In der frühesten dieser Schriften, einem Bericht über die berühmte Kunstausstellung in Manchester [1]), hat er sich auch über die Bilder anderer Schulen und Epochen, aus denen jene Ausstellung ebenfalls so viel Schönes vereinigt hatte, verbreitet. Wenn es nun auch nirgends an geistreichen und treffenden Bemerkungen fehlt, so ist doch der Erfolg hievon im Einzelnen sehr ungleich. Für die italienische Schule namentlich sind die Studien des Verfassers noch etwas unvollständig. Wie wenig er die ganze Kunstform des Giotto und seiner Schule sich angeeignet hat, beweist, dass er bei einem Bilde des Todes Mariä aus der Sammlung des Lord Northwiek, sich mit der bescheidenen Frage begnügt: „Est il de Giotto?", während die ganze Form der Ausbildung beweist, dass es keinenfalls früher, als in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, mithin etwa 100 Jahr später als Giotto ausgeführt sein kann. Auch über die Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts ist er nicht gehörig orientirt, indem er zwei Bildnisse, von denen das eine die bekannte Maria Tornabuoni darstellt, wofür Domenico Ghirlandajo gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die berühmten Frescomalereien in der Kirche St. Maria Novella zu Florenz ausführte, nach der irrigen Bezeichnung des Kataloges jener Ausstellung, für Werke des bereits 1443 gestorbenen Masaccio nimmt. Wenn er endlich den Fra Filippo Lippi als den nennt, welcher die noch fehlenden Bilder in der durch die Malereien des Masaccio so berühmten Capelle der Kirche del Carmine in Florenz ausgeführt hat, so verwechselt er ihn mit dessen Sohn, Filippino Lippi, von welchem dieses bekanntlich geschehen ist. Der seltenen Schönheit eines Bildes, Maria mit den Kindern Jesus und Johannes, welches, früher dem Domenico Ghirlandajo beigemessen, von mir, mit sehr allgemeiner Zustimmung, dem Michelangelo Buonaroti vindicirt worden ist, lässt er zwar volle Gerechtigkeit widerfahren, wendet indess gegen meine Bestimmung besonders ein, dass die Motive in diesem Bilde für Michelangelo, welcher darin immer sehr beweglich, zu ruhig seien. Hiebei hat indess der Verfasser die verschiedenen Epochen des Meisters nicht in Erwägung gezogen, denn sonst würde er sich erinnert haben, dass derselbe in seiner früheren Zeit, welcher ich dieses Bild ausdrücklich beimesse, z. B. in seiner berühmten Marmorgruppe der Pieta oder des todten Christus auf dem Schosse der Maria in der Peterskirche zu Rom gelegentlich sehr ruhig und gemässigt in seinen Motiven gewesen ist. Dass der Verfasser das Geistreiche, die Feinheit der Beseelung, welche die von Raphael's eigener Hand ausgeführten Bilder von denen unterscheidet, in welchen ihm nur die Composition angehört, noch nicht zu würdigen weiss, beweist das grosse, dem Stück einer Predella, Christus am Ölberge darstellend, gespendete Lob, welches nach dem übereinstimmenden Urtheil von Passavant und mir wohl sicher von einem der Mitschüler Raphael's ausgeführt sein möchte. Sehr auffallend ist, dass er die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von Titian in der trefflichen Sammlung des Herrn Holford eine Wiederholung derselben Composition im Louvre (Nr. 461) nennt. Kein fähiger und unparteiischer Kenner beider Bilder wird zweifeln, dass hier gerade das umgekehrte Verhältniss stattfindet. Es ist hier der Ort, mich gegen zwei Äusserungen zu verwahren, welche der mich sehr häufig citirende und mir übermässige Lobsprüche spendende Verfasser mich machen lässt. Ich habe niemals das in Warwick-Castle befindliche Exemplar des berühmten Portraits der Johanna von Aragonien für das Original von Raphael ausgegeben und eben so wenig ein grosses, die Heiligen Martha, Magdalena und Leonardo vorstellendes Bild des Correggio in der Sammlung des Lord Ashburton diesem Meister abgesprochen. Ich bin vielmehr der erste gewesen, welcher gegen die, im Jahr 1835 unter den Kennern in England verbreitete Meinung, dass es nicht von diesem Meister herrühre, aufgetreten, und dessen Verwandtschaft mit dem Altarbilde des h. Franciscus in der Gallerie zu Dresden nachgewiesen habe. Die Forschungen des Pungileoni über Correggio haben auch diese meine Ansicht vollkommen bestätigt, indem er urkundlich beweist, dass jenes Bild im Jahr 1517 von Melchior Fassi in Correggio bei dem Meister bestellt worden, das Bild in Dresden aber früher die deutliche Jahreszahl 1514 trug. Die Bemerkungen des Verfassers über die in Manchester befindlichen Bilder aus der Schule der Caracci geben Veranlassung, etwas über seinen allgemeinen Standpunkt der Kunst gegenüber zu sagen. Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass die Bilder dieser Schule noch bis vor wenigen Jahrzehenden weit überschätzt worden sind. Die neuere Kritik hat indess den grossen Abstand nachgewiesen, welcher zwischen ihnen und den Meisterwerken aus der Zeit eines Leonardo, eines Raphael stattfindet. Letztere sind die Ergebnisse einer naiven Begeisterung, bei ersteren mischt sich mehr oder minder eine kühle Reflexion ein. Wenn aber der Verfasser so weit geht, zu sagen, dass es die Schule von Bologna sei, welche die Kunst in Italien getödtet habe, so geht er darin zu weit. Unmittelbar vor ihnen stand die Kunst im mittleren Italien, wie in Bologna, ungleich tiefer, wofür ich nur an die Bilder des Arpino, des Vasari und des Prospero Fontana zu erinnern brauche. Verglichen mit diesen erscheinen ihre Leistungen als eine schöne Nachblüthe. Ja in dem Fache der Landschaft hat diese Schule selbst durchaus Eigenthümliches und Neues hervorgebracht, und auf so grosse Meister, wie Claude und die beiden Poussins, einen namhaften Einfluss ausgeübt. Die Caracci für den, in der zweiten Generation nach ihnen eintretenden Verfall verantwortlich zu machen, erscheint mir als ungerecht. Für den persönlichen Standpunkt des Verfassers ist es aber charakteristisch, dass er ein Bild des Annibale Caracci, auf welchem dieser sich und die übrigen Mitglieder der Familie in Lebensgrösse als Fleischer dargestellt hat, allen religiösen Bildern aus dieser Schule vorzieht. Obgleich ich die ausserordentliche Lebendigkeit der Köpfe, die meisterliche Sicherheit und Breite der Ausführung in diesem Werke vollkommen anerkenne, so ist mir diese, mit so sichtlichem Behagen behandelte, indess sehr geschmackvolle Idee, doch immer besonders als Beweis des, zu einem derben Realismus neigenden Naturells des Annibale interessant gewesen, welches erklären hilft, dass er sich in seinen Madonnen, wie in seinen Göttern und Göttinnen zu keiner edleren Auffassung hat erheben können. Wir sehen aus jenem Urtheil aber deutlich, dass der Verfasser selbst einen sehr einseitig realistischen Standpunkt einnimmt, welcher denn auch in allen seinen Schriften festgehalten wird. Wenn dieser ihn nun häufig in seinen Urtheilen über Werke, in denen ein idealistischer Standpunkt festgehalten ist, ungerecht macht, so ist er gerade dadurch recht geeignet die niederländische Schule des siebzehnten Jahrhunderts, in welcher der Realismus seine schönsten Früchte trägt, in allen Theilen zu verstehen und mit der grössten Wärme des Gefühles in alle ihre Feinheiten einzudringen. Daher ist ihm auch das Verständniss der spanischen Schule, welche wesentlich realistisch ist, so sehr sich in ihr auch in den Bildern kirchlicher Gegenstände das der spanischen Nation eigenthümliche Gefühl der Extase abspiegelt, besonders zugänglich und sein Abschnitt über die in ihren beiden Hauptmeistern, Velasquez und Murillo, auf der

[1]) Tresor d'arts exposés a Manchester en 1857 etc. par W. Burger, Paris, Jules Renouard.

Ausstellung in Manchester so reich besetzte spanische Schule eine der gelungensten. Begreiflicherweise behandelt er hier wieder mit besonderer Vorliebe den einseitigsten, aber auch grössten Realisten, Velasquez. „Velasquez“ sagt er „est, à mon sentiment, le plus peintre, qui a jamais existé, plus peintre que Titian, que Corrége, que Rubens, que Rembrandt, ces vrais peintres“. Diese Äusserung ist für den Verfasser besonders charakteristisch. Man sieht hieraus, dass er nur die grossen Coloristen für wahre Maler gelten lässt, und wieder die völligste Freiheit und Meisterschaft der Führung des Pinsels für die Haupteigenschaft des Malers hält. Und in diesem Sinne ist ihm seine Behauptung wohl zuzugeben, denn in der That vereinigt kein anderer Meister in dem Grade die breiteste, unter den Niederländern besonders für Frans Hals charakteristische Manier, worin Alles mit wenigen, unvermalt neben einander gesetzten Pinselstrichen ausgedrückt ist, mit der so wunderbar verschmolzenen, worin unter den Italienern Correggio am meisten glänzt. Aber in der Lebendigkeit der Auffassung, in dem Gefühl für Haltung, in der Feinheit der Luftperspective, in der Mannigfaltigkeit des Localtons, im Fleisch vom tiefsten warmen Braun bis zum kühlsten und zartesten Silberton, wird er von sehr wenigen erreicht, von keinem übertroffen. Mit Recht hebt der Verfasser unter den zahlreichen, von ihm in Manchester befindlichen Portraiten drei besonders hervor. In dem, dem Herzog von Bedford zugehörenden Bildniss des Admirals Pareja, in ganzer, lebensgrosser Figur, tritt uns in den finsteren Zügen des schwarzbraunen Gesichts der Stolz eines spanischen Grossen jener Zeit in furchtbarer Weise entgegen. Durch ein anderes Bildniss dieses Admirals gelang es dem Velasquez, seinen Herrn, den König Philipp IV., so zu täuschen, dass, als er dasselbe zufällig in seiner Werkstatt fand, der König ihm Vorwürfe machte, dass er gegen seinen Befehl noch nicht zur Flotte abgereist sei. In dem zweiten sind die bleichen Züge des blonden Königs selbst in einem feinen Silberton wiedergegeben, und die Umgebung meisterlich harmonisch darnach gestimmt. Mit besonderer Liebe verweilt der Verfasser bei dem Bildniss einer spanischen Dame aus der Gallerie Aguado, jetzt im Besitz des Marquis von Hertford. Es ist von seltener Lebendigkeit der Auffassung, grosser Wahrheit der Farbe, fein abgewogener Harmonie und sehr fleissiger Ausführung. Da Velasquez bekanntlich überhaupt nur sehr ausnahmsweise historische Bilder gemalt hat, so war eine unbekleidete Venus von ihm bei weitem die grösste Seltenheit der von ihm in Manchester vorhandenen Werke, und obwohl nur die Wiedergabe eines schönen Modells, durch die Grazie des Motivs, die feinste Abrundung aller Theile in dem wahren Localton des Fleisches höchst bewunderungswürdig. Mit Recht beschreibt daher der Verfasser dieses Bild genau und bespricht es ausführlich und geistreich. Das wunderbare Kunstnaturell des Murillo, jene Vereinigung einer schwärmerischen religiösen Begeisterung mit einer Auffassung, welche sich in den Formen nie über das Portraitartige erhebt, ja gelegentlich selbst eine sichtbare Freude an der möglichst getreuen Darstellung einer gemeinen Natur findet, tritt aus den Bemerkungen des Verfassers über dessen, in Manchester vorhandenen Bildern weniger deutlich entgegen. Beide Seiten seines Talents sind besonders glücklich in dem heiligen Thomas von Villanueva, welcher den Armen und Kranken Almosen vertheilt, aus der Sammlung des Marquis von Hertford vertreten. Mit Recht hebt daher der Verfasser dieses vor allen hervor. Auch über die sonstigen, ausgezeichneteren Bilder dieses Meisters auf der Ausstellung äussert der Verfasser, dass er mit meinen, im Jahre 1857 im deutschen Kunstblatte veröffentlichten Urtheilen übereinstimmt. Nur über eine, durch die ansehnliche Grösse, wie durch die Schönheit höchst ausgezeichnete Jungfrau Maria in der Herrlichkeit aus der Sammlung des Sir Culling Eardley, denkt er weniger günstig. Durch ein Blatt darnach, womit der treffliche Kupferstecher Knolle in Braunschweig jetzt beschäftigt ist, werden in einiger Zeit alle Kunstfreunde im Stande sein, über den Werth dieses Bildes zu urtheilen. Der schwächste Abschnitt, sowohl in der Kenntniss des historischen Thatbestandes, als im Urtheil über die Bilder, ist der über die altdeutsche und altniederländische Schule. Wenige Bemerkungen werden genügen, dieses zu beweisen. Die freie Copie nach dem berühmten Bilde Dürer's, das Rosenkranzfest, dessen Original sich bekanntlich im Strahofer Kloster zu Prag befindet, im Museum von Lyon gilt ihm für ein Original. Wie wenig der Verfasser über die Bilder der Brüder van Eyck orientirt ist, beweist seine Notiz über den jetzigen Befund ihres Hauptwerks, des Genter Altars, dessen Flügel sich hienach in den Gallerien zu Berlin und München befinden, zwei der oberen aber ganz verloren sein sollen, während doch von den acht, welche jemals vorhanden gewesen, sechs im Museum zu Berlin, zwei aber (Adam und Eva) in einer Polterkammer der Kirche St. Bavo zu Gent, worin die Mittelbilder, vorhanden sind. Wie unsicher er selbst aber in seinem Urtheil über Bilder dieser Schule ist, erhellt aus folgenden Beispielen. Ein ganz willkürlich dem Jan van Eyck beigemessenes Bild, die Messe des Papstes Gregor, aus der Sammlung des Lord Ward, ist er geneigt mit dem Grafen Leon de Laborde für ein Werk des älteren Rogier van der Weyden zu halten, mit dem es eben so wenig übereinstimmt, sondern sicher ein echt feines Bild der altholländischen Schule ist. Das Bild des cölnischen, zu Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts blühenden Malers, drei Heilige aus der Sammlung des Prinzen Gemahl, von dem sich ebenfalls drei Bilder in der Pinakothek (No. 38, 39, 40, Cabinette), befinden und welcher muthmasslich Christoph heisst, nimmt der Verfasser für ein Werk des Schülers von Hubert van Eyck, Pieter Christophsen, dessen frühestes Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt am Main mit 1417 bezeichnet ist. Wie wenig der Verfasser sich die künstlerische Eigenthümlichkeit des Memling angeeignet hat, beweist der Umstand, dass er die bekannte Taufe Christi in der Akademie zu Brügge, welche doch in Gefühl, Zeichnung, Farbengebung entschieden von ihm abweicht, worin mir auch Hotho und Cavalcaselle beistimmen, für eines der schönsten Werke jenes Meisters erklärt. Wenn er aber vollends das Hauptbild des Jan van Mabuse aus dessen Zeit vor seiner Reise nach Italien, die Anbetung der Könige aus der Sammlung von Lord Carlisle, für eine Arbeit nach dieser Reise hält, möchte man bezweifeln, dass der Verfasser sich jemals eines der mit Namen und Jahreszahl bezeichneten Bilder aus jener späteren Zeit, wie Neptun und Amphitrite vom Jahre 1516 im Museum zu Berlin oder die Dame von 1527 in der Gallerie zu München angesehen hat. Alles, Auffassung, manierirte Zeichnung, Kälte der Farbe, zeigt hier die missverstandene Nachahmung der italienischen Meister, während in jener Anbetung der Könige sich noch in allen Stücken der treue Nachfolger der Kunstweise des van Eyck ausspricht. Ein heiliger Hieronymus mit dem Todtenkopf, welcher sehr häufig vorkommt, war auch durch zwei, irrig dem Lucas van Leyden beigemessenen Exemplaren vertreten, von denen eines dem Verfasser als das wahre Original erscheint. Dieses rührt indess sicher von Quintyn Massys her und befindet sich zu Turin in der trefflichen Sammlung des Grafen d'Arecche. Wenn endlich der Verfasser den deutschen Kunstforschern einen Vorwurf daraus macht, dass sie ausgezeichnete, aber ihrem Namen nach unbekannte Meister nach einem ihrer Hauptwerke oder nach dem Ort, wo sie geblüht haben, nennen, und demgemäss von einem Meister des Todes der Maria, der Lyversbergschen Passion, des Meisters von Liesborn sprechen, so muss er wohl nie das Bedürfniss gefühlt haben, sich über solche Meister mit anderen Kunstfreunden möglichst kurz zu verständigen.

(Schluss folgt.)

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.



Gez. v. W. Merklas. – Gest. v. Bültemeyer.

Druck aus der k. k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien 1860.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 2½ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz **Karl Freiherrn v. Czoernig.**

Redacteur: **Karl Weiss.**

N° 11. **V. Jahrgang.** November 1860.

Ikonographische Studien.

Von Anton Springer.

IV.

Der Bilderschmuck an romanischen Leuchtern.

Die eingehende Beschäftigung mit mittelalterlichen Bildwerken, welche den Inhalt und die künstlerische Form derselben gleichmässig erwägt, hat nicht allein den hoch entwickelten Formensinn des Mittelalters achten gelehrt und selbst die Ungläubigsten von der Grundlosigkeit der ehemals landläufigen Klagen über die ästhetische Barbarei jener Jahrhunderte überzeugt; sie hat uns auch über eine regelmässig wiederkehrende Gesetzmässigkeit in der Auffassung, über eine typische Gedankenbildung unterrichtet, von welcher wir bisher kaum eine Ahnung hatten. Wir erinnern in dieser Beziehung z. B. an die noch wenig beachtete Vorliebe des Mittelalters, die darzustellende Idee durch Reihen historischer Vertreter derselben zu versinnlichen. Gilt es, die Macht weltlicher Herrscher bildlich zu verkörpern, so wird dieser Gedanke nicht unmittelbar in Handlung gesetzt, nicht in einem geschlossenen Gemälde lebendig vorgeführt, sondern es werden historische Beispiele nach einander aufgezählt, welche ihn erläutern sollen [1]. Wird die Gewalt des Glaubens verherrlicht, so werden die Zeugen dafür der Reihe nach geschildert [2]. Glückliche und unglückliche Liebespaare in endloser Folge an uns vorüberziehend, repräsentiren Amors Leid und Freude schaffendes Walten [3] u. s. w.

[1] Die Wandmalereien im Karolingischen Palaste zu Ingelheim, beschrieben von Ermoldus Nigellus, Carmen in honorem Hludovici C. A. l. IV. v. 245 ff., bei Pertz, M. G. Script. t. II. p. 506, vgl. Bock in Lersch. Niederrhein. Jahrbuch 1844. S. 241.

[2] Die Deckengemälde des Capitelsaales zu Brauweiler, von Reichensperger in den Jahrbüchern des Vereins der Alterthumsforscher im Rheinlande XI. 85 erklärt.

[3] Vgl. die Beschreibung der Wandgemälde im Palaste der Intelligenza in einem italienischen Gedichte des XIII. Jahrhunderts bei Ozanam, docum. inedits. p. 341. Ob wir es hier wie bei Philostrat's Gemälden mit selbstständigen poetischen Erfindungen, oder mit der Beschreibung wirklicher Gemälde zu thun haben, bleibt unentschieden. Unabhängig davon lässt sich die Überzeugung begründen, dass Poesie und bildende Kunst in dieser Beziehung denselben Grundsätzen huldigten.

Rafael's Schule von Athen gibt uns keineswegs ein neues Motiv, welches erst im XVI. Jahrhunderte erdacht wurde. Die bildliche Darstellung, welchen Wurzeln unser Wissen von den menschlichen und göttlichen Dingen entstammt, wie sich dasselbe gliedert, findet auch auf zahlreichen mittelalterlichen Monumenten Raum. Während aber der römische Meister den Vorgang des Lehrens, die Stufen des Lernens und Begreifens in psychologischen Charakterfiguren idealisirt und das geschlossene Gemälde mit reichen dramatischen Zügen ausstattet, stellt der mittelalterliche Bildner die allegorischen Gestalten der freien Künste und Wissenschaften und ihre historischen Repräsentanten unmittelbar neben oder über einander [1]). Wenn diese Compositionsweise durch ihren didaktischen Grundton vorzugsweise die Berührungen der Kunst mit der gleichzeitigen Wissenschaft uns kundgibt, so zeigt eine andere vielfach angewendete Regel, dass es den Bildnern des Mittelalters auch an Sinnigkeit und feiner Empfindung nicht fehlte. Schon oft, zuletzt und am kräftigsten von Didron [2] wurde die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie trefflich die Decoration mit der Natur und der Bestimmung des zu schmückenden Gegenstandes in mittelalterlichen Kunstwerken zusammenstimmt. Schmuckkästchen führen uns in den Kreis der holden Minne ein; Spiegel zeigen auf der Rückseite der lockenden Sirene Susanna's oder Narciss' Gesicht [3] oder schildern die Herr-

[1] Vgl. Violett-le-Duc, Dict. raisonné, s. v. arts libéraux; Bulteau, descript. de la Cathedrale de Chartres; Engelhardt, Herrad von Landsperg und ihr Werk, hortus deliciarum, p. 8 u. s. w.

[2] Didron, Ann. archéol. XVI. 281.

[3] Inventaire de Charles V: Un miroir garny d'or où est esmaillé Narcissus et Susanne à la fontaine, bei Delaborde, Glossaire et Repertoire, p. 390.

schaft der Frauen [1]); auf Kämmen wird des haargewaltigen Simson Kraft dargestellt, zum Schmucke der Kanzel werden gern die Bilder der freien Künste und der christlichen Tugenden gewählt, auf Kelchen die Typen des Abendmahles und Opfertodes Christi verkörpert.

Im Angesichte solcher Muster war es wohl natürlich, dass bei der Betrachtung romanischer Leuchter mit ihren seltsamen Thiergestalten, mit ihren räthselhaften Kämpfergruppen gleichfalls der Gedanke sich regte, ob nicht auch hier der Bildschmuck mit der Bestimmung und den Functionen des Geräthes in einem engen Zusammenhange stehe und auf diese Art das Unklare und Räthselhafte des Inhaltes vielleicht gelöst werden könne?

Die Nothwendigkeit einer erneuerten Aufstellung des Problems wird wohl Niemand bestreiten, der die gar weit aus einander gehenden Deutungsversuche in Bezug auf den Bilderschmuck romanischer Candelaber kennt und weiss, dass die Verzweiflung, irgend welchen Inhalt den seltsamen Thierfiguren abzugewinnen, zur Flucht bis in die entlegensten Regionen des germanischen Alterthumes geführt hat. Daran trägt nicht allein die Dunkelheit der Vorstellungen, welche die Bilder der Altarleuchter verkörpern, die Schuld, sondern auch die verhältnissmässige Seltenheit der uns erhaltenen Geräthe dieser Gattung [2]). Wir können die Bildmotive nicht unter einander vergleichen, das Typische und regelmässig Wiederkehrende von dem Zufälligen und Vereinzelten nicht scharf genug sondern. Dankenswerthe Publicationen der letzten Jahre haben diesen Mangel einigermassen beseitigt und das Material der Untersuchung beträchtlich erweitert.

Die Kronleuchter *(coronae)*, wenigstens in späterer Zeit als Sinnbilder des himmlischen Jerusalem entworfen [3]), bereits in der Constantinischen Periode aber gebräuchlich [4]) und in den ältesten Kirchenurkunden angeführt, lassen wir unberücksichtigt, da sie keine Schwierigkeiten in Bezug auf ihre Deutung bieten, ihr Bilderschmuck auf Engelgestalten und biblische Figuren sich einschränkt und dieselben überdies in Martin und Cahier [5]) die genauesten und gründlichsten Erklärer gefunden haben. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich ausschliesslich auf die Standleuchter, auf die einfachen Ceroferarien sowohl, welche auf einem Dreifusse ruhen, darüber die mit Knäufen oder Pomellen geschmückte Röhre zeigen und oben in eine Schüssel zum Auffangen des Wachses und die kerzenhaltende Spitze ausmünden, wie auf die reicheren Polykandelen, die siebenarmigen Leuchter, deren Ursprung bis auf das jerusalemische Tempelgeräthe zurückgeführt wird. Es gilt dieser Ursprung natürlich nicht von den einzelnen, aus dem Mittelalter uns erhaltenen Exemplaren, wohl aber von dem Typus überhaupt, der uns in der christlichen Welt zuerst auf Glasgefässen aus den römischen Katakomben entgegentritt [1]). Wie uns hier jüdische Traditionen begegnen, so stossen wir bei den eigentlichen Candelabern auf antike Wurzeln. Jene Lichtträger wenigstens, welche aus altchristlicher Zeit in römischen Kirchen [2]) bewahrt werden, stimmen mit antiken Candelabern im vatikanischen Museum vollständig überein.

Standleuchter mit der Ausstattung, welche in der ganzen romanischen Periode im Gebrauche bleibt und deren genauere Schilderung wir im Sinne haben, scheinen in der Karolingischen Zeit in Aufnahme gekommen zu sein. Der Tassiloleuchter im Stifte Kremsmünster, aus dem Schlusse des VIII. Jahrhunderts, von Fr. Bock in diesen Blättern [3]) beschrieben, ist das älteste uns bisher bekannt gewordene Beispiel. „Die Ständer der dreiseitigen Basis fehlen; Salamander oder Greife und Löwen, vom Lichte abgekehrt, gegen ihren Willen dem Lichte dennoch dienstbar, treten als Stützen des Fusses vor, zwischen ihnen sind ähnliche Thierunholde auf den Plattflächen dargestellt. An der durch drei Knäufe gegliederten Röhre zieht sich ein Bandstreifen entlang, dessen gravirte Pflanzenornamente bereits den reinen romanischen Charakter an sich tragen. In dem Tiefgrunde, der von diesen aufgeschweissten Bändern freigelassen ist, erblickt man kriechende Thiergestalten, die mit dem Vorder- und Hinterkörper arabeskenartig in einander verschlungen sind.“

---

[1]) Ibidem: Un petit mirouer, séant sur un pié d'argent doré et par dessus une femme assise sur le dos d'un homme. Offenbar ist hier Aristoteles, welcher Alexander's des Grossen Geliebte auf dem Rücken trägt, dieses in der mittelalterlichen Poesie und Kunst so sehr beliebte Motiv, dargestellt.

[2]) Die Gründe des seltenen Vorkommens alter Leuchter gibt Weiss, Mittelalterliche Denkmale des österr. Kaiserstaates I. 197, vollständig an.

[3]) Vgl. die Anfangsworte der Inschrift auf dem Kronleuchter zu Aachen: „Celica Jerusalem signatur imagine tali“, und auf jenem zu Hildesheim: „Urbs est sublimis“.

[4]) Anastasius Biblioth. S. Sylvester d. coronas cum delphinis viginti und andere. Unzählige Male werden von Anastasius unter den Geschenken Kronleuchter, Pharen und Candelaber angeführt. Da er sich aber in der Regel mit der Angabe der Zahl und des Metallgewichtes begnügt (ausser dem Delphinenschmucke erwähnt er noch [Vita S. Sylvestri] candelabra aurichalca cum ornatu suo ex argento interclusa sigillis prophetarum), so sind weitere Citate überflüssig.

[5]) Mélanges d'Archéologie I. III. S. 1.

[1]) Perret, Les catacombes vol. IV. pl. 24. no. 23 u. 29. Diese Glasgefässe, von welchen das Eine mit der Umschrift PIE ZESIS ELARES versehen ist, dürften Judenchristen angehört haben.

[2]) Ciampini vol. III. pl. 29. Ibid. p. 134: Martinellus in sua Roma sacra occasione qua S. Agnetis describit ecclesiam, sex marmorea candelabra (in eccl. S. Constantiae) extitisse asserit, deinde ad dictam S. Agnetis ecclesiam fuisse translata, quorum bases triangulares erant, in quibus aves cum facie humana puerique uvas decerpentes et arietum capita insculpta cernebantur. Hodie tamen ex his quinque tantum exstant, tria videlicet in eccl. S. Agnetis, duo in praefata S. Constantiae. Vgl. Visconti Museo Pio-Clementino vol. IV. t. 1—8; vol. V. t. 1, 3; vol. VII. t. 38—40.

[3]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission IV. 44. Wir müssen uns an Bock's Versicherung beruhigen, dass dieser Leuchter mit dem Tassilokelche im Materiale und in der technischen Arbeit vollständig identisch sei, also der gleichen Zeit angehöre. Wäre diese an der Untersuchung der Originale erhärtete Versicherung nicht vorhanden, so würden wir dem Leuchter unbedingt ein jüngeres Alter zuschreiben.

Dem eilften Jahrhundert werden zugeschrieben:

a) Der siebenarmige Leuchter in der Münsterkirche zu Essen [1]), mit einem gegen den decorativen Reichthum des Lichtbaumes [2]) auffallend einfachen Fuss, an dessen oberen Kanten vier verstümmelte Figuren: Oriens, Aquilo, Occidens (und Auster) sitzen. Mit Ausnahme dieser kleinen, vielleicht erst einer späteren Zeit angehörigen Figuren zeigt der Essener Leuchter an seinen zahlreichen Knäufen nur Pflanzenornamente, deren Reichthum und vollendete Schönheit allerdings dem Schluss des XII. Jahrhunderts besser entspricht als der Stiftungszeit aus den ersten Jahren des XI. Jahrhunderts durch die Äbtissin Mathilde, eine Enkelin Otto's des Grossen [3]). Trotz dieses scheinbaren Widerspruches zwischen dem Style und der gewöhnlichen Altersbestimmung müssen wir dennoch vorläufig an der letzteren festhalten, in Erwägung, wie unstatthaft es sei, bei dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntnisse für die einzelnen Perioden Durchschnittsstyle der decorativen Kunst anzunehmen.

b) Die Bernwardsleuchter in der Magdalenenkirche zu Hildesheim [4]). Das Fussgestell zieren nackte, jugendliche Gestalten, welche rittlings auf zweiköpfigen Drachen sitzen und wie es scheint flüchtige, gegen den Leuchter anstrebende Thiere zu haschen suchen. An der Röhre schlängelt sich ein Ornamentband hin, belebt durch weidende Schafe, traubennaschende Knaben und Vögel. Über dem obersten mit Masken geschmückten Knaufe bemerken wir gleichfalls Thiere (Eidechsen?) emporgerichteten Leibes, deren Köpfe über den Rand des Leuchtertellers sich recken.

c) Aus der Sammlung Dugué's veröffentlichte Martin [5]) einen Leuchter, welchen er noch in das XI. Jahrhundert setzt. Ein geschuppter Drache mit einem Doppelkopfe, von welchen der eine als Ständer dient, der andere gewaltsam zurückgebogen ist, bedroht das Bein eines zwischen den Ranken des Leuchters sitzenden, unbärtigen Mannes.

d) In der Erzdiöcese München-Freisingen befinden sich noch fünf romanische Leuchter, von welchen einer zu Klosterau am Inn, dem XI. Jahrhunderte angehörig, von Sighart [6]) in folgender Weise beschrieben wird: „Der aus Kupfer gefertigte und ehemals vergoldete Leuchter erhebt sich auf drei Füssen, hat einen kräftigen Nodus und ist mit merkwürdigen Emailen geschmückt. Während nämlich der Schaft von zierlichen Pflanzenornamenten umrankt ist, sehen wir am Nodus einen mächtigen Hahn einherschreiten, am Fussgestell aber einen Helden, der gegen zwei Löwen mit Schild und Schwert sich vertheidigt.

e) Von einem zweiten Leuchter, an derselben Stätte bewahrt, gibt Sighart [1]) eine Abbildung, lässt aber das Alter unbestimmt. Als Ständer dienen kurzgeflügelte Drachen. Dieselben Geschöpfe bilden die Hauptglieder des Fussgestelles, sie erscheinen durch Ranken verbunden, werden von Schlangen bedroht und von bartlosen, bekleideten Gestalten geritten. Einander zugekehrte Vögelpaare und Pflanzenornamente schmücken den Schaft, während lichtfreundliche Eidechsen am Rande des Leuchtertellers emporklettern. Nach unserem Stylgefühle würden wir dieses Werk dem XII. Jahrhundert zuschreiben, aus welcher Periode überhaupt die Mehrzahl der uns noch erhaltenen Ceroferarien stammt.

An die Spitze der späteren romanischen Leuchter muss nothwendig gestellt werden

f) der Leuchterfuss im Prager Dome [2]). Die genaue Beschreibung, welche K. Weiss a. a. O. von diesem merkwürdigen Fragmente gibt, gestattet uns, den künstlerischen Schmuck kurz anzudeuten. Wir heben nur an den Ecken des dreiseitigen Fusses die nackten Drachenreiter hervor, die ihre Hand in den Rachen eines sie im Rücken bedrohenden Löwen stecken, während auf den Breitflächen sitzende, bekleidete Gestalten dargestellt sind, deren Beine gleichfalls von Drachen angegriffen werden. In den Händen halten sie theils Zweige, theils wehren sie mit dem Ausdrucke sicherer Überlegenheit die Ungethüme ab.

---

[1]) Organ für christliche Kunst 1852. No. 3. Weerth, Kunstdenkmale in den Rheinlanden II. Taf. XXVIII.

[2]) An diese zweigförmige Ausbreitung der Lichterträger dachte der heilige Bernhard als er schrieb (Apolog. ad Guill. abb. c. 12): „Cernimus et pro candelabris arbores quasdam erectas multo aeris pondere", und ihre übermässige Pracht rügte.

[3]) Auf die Stylverschiedenheiten am Essener Leuchter hat bereits Didron im Jahrgange 1851 seiner Annales aufmerksam gemacht.

[4]) Kratz, Der Dom zu Hildesheim, Bd. II. S. 21. Abbildung T. IV. F. 2. Abbildung und Beschreibung sind gleichmässig ungenügend.

[5]) Mélanges d'Archéologie t. I. pl. 16.

[6]) Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiöcese München-Freising. S. 209.

[1]) Ebend. S. 210 u. t. VII. Von zwei romanischen Leuchtern im Chore der Kirche zu Fürstenfeld wird nur flüchtig die „zierliche Darstellung eines Drachenkampfes" erwähnt.

[2]) K. Weiss im ersten Bande der mittelalterl. Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates S. 197 u. T. XXXV. Vgl. Monatschrift des böhmischen Museums 1828. Juliheft, S. 37, und Ambros, Der Dom zu Prag, S. 277. Auf die Widersprüche in der Erzählung, wie dieses kirchliche Kleinod erworben wurde, hat bereits Dobrowsky in der Museumszeitschrift aufmerksam gemacht. Es stimmen aber nicht allein die historischen Thatsachen nicht unter einander, auch der Styl des Werkes lässt sich mit jener schwer in eine organische Verbindung bringen. Zuerst, wenn wir nicht irren, von Dalemil am Anfange des vierzehnten Jahrhunderts erwähnt und schon damals mit König Wladislaw und der Eroberung Mailands 1162 in Zusammenhang gesetzt, wurde diese Tradition bisher noch nirgends angefochten. Wenn der Leuchter aber in der That aus Mailand im zwölften Jahrhundert geholt wurde und schon den Mailändern als Jerusalemischer Leuchter galt, wie reimt man damit zusammen, dass der Styl des Werkes als seine Entstehungszeit mit „ziemlicher Bestimmtheit die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts" angibt? An einer zeitgenössischen Arbeit konnte sich doch schwer die Tradition Salomonischen Ursprunges heften? Täuschten die Mailänder sich und Andere, oder täuschen wir uns und schreiben der ersten Renaissance der Antike im zwölften Jahrhundert ein Werk zu, das in Wirklichkeit der spätest römischen Zeit angehört? Das Costüm wenigstens spricht nicht für das zwölfte Jahrhundert. Über das Schicksal des echten Jerusalemischen Leuchters vergleiche Augusti, Beiträge zur christl. Kunstgeschichte Bd. II. S. 6.

g) Der siebenarmige Leuchter im Braunschweiger Dome, ein Geschenk Heinrich's des Löwen, zeigt an der Basis vier ruhende Löwen, welche rücklings von geflügelten Schlangen angefallen werden. Das Zwischenwerk wird von Ranken ausgefüllt, an den oberen Kanten des Gestelles jedoch, das hier in Voluten ausläuft, treten uns abermals Schlangenköpfe entgegen [1]).

h) Die reichste Composition unter allen siebenarmigen Leuchtern entfaltete aber jener in der Kirche St. Remi zu Reims, von welchem sich nur zwei Fragmente des Fussgestelles, in der öffentlichen Bibliothek zu Reims bewahrt, erhalten haben [2]). Die Röhre, die sieben Arme, deren Glanz und Schönheit Dom Marlot [3]) in begeisterten Worten schildert, sind in den Stürmen der Revolution spurlos verloren gegangen. Wie bei den meisten Leuchtern bilden auch hier geflügelte Drachen die Ständer. Während sie aber bei der Mehrzahl der übrigen Muster ornamental behandelt sind, wird ihnen hier bereits eine besondere Bedeutung verliehen, dieselben zur Composition des ganzen Fussgestelles herangezogen. Zwei Löwenjungen greifen den Drachen an und haben sich in seine gewaltigen Ohren verbissen. Zwischen dem Flügelpaare bemerken wir eine bekleidete bartlose Person, durch die ausgebreiteten Arme auf den Flügeln gestützt, das eine Bein zurückgeschlagen, mit dem andern gegen den Drachenleib sich stemmend. Auf der oberen Volute, welche von zwei Drachen (der eine, geflügelt, scheint den unteren grossen Drachen zu bedrohen, der andere, ungleich decorativer gehalten, beisst in einen Pflanzenzweig) gebildet, sitzt ein durch das Gewand als geistlich charakterisirte Gestalt und liest in einem Buche, welches eine aus den Ranken herauswachsende Figur emporhält. Nicht minder reich ist die Composition des durchbrochen gearbeiteten Zwischenfeldes. Zu unterst bemerken wir zwei weibliche Centauren, welche mit der einen Hand nach Früchten greifen, mit der andern sich zwischen dem Rankengeflechte halten, weiter oben zwei nackte bärtige Männer, auf Harpyien reitend. Die Kopfbedeckung der Harpyien erinnert auffallend an die Judenhüte im Mittelalter, zum Theile auch an die Kesselhauben oder chapel de fer. Zu oberst endlich thront wieder eine bekleidete Gestalt mit ausgebreiteten Armen.

Nicht minder reich als an siebenarmigen Leuchtern ist das XII. Jahrhundert an einfachen Ceroferarien. Folgende Muster sind uns bekannt geworden:

i) Leuchter im Besitze M. Carrand's, publicirt von Martin [4]), angeblich aus dem südlichen Frankreich stammend (Fig. 1). Auf einem beflügelten Drachen sitzt ein nackter Mann, dessen eine Hand im Rachen des Ungethüms steckt,



(Fig. 1.)

während der andere Arm den als Blumenkelch gebildeten Leuchter trägt.

k) Leuchter in der Sammlung Dugué's [1]) (Fig. 2). Der als Kelch geformte Leuchter ist unten mit Ranken



(Fig. 2.)

geschmückt, in welche ein geschuppter und beflügelter Drache beisst.

l) Der Leuchter von Glocester im Cabinet des M. Espaular zu Mans [2]) vom Abte Peter ungefähr 1110 gestiftet. Drachen im Kampfe mit Schlangen, deren Leib im aufgesperrten Munde des Drachen sich windet, bilden die Ständer. Am Fussgestell unterscheiden wir zwei selbstständige Motive. Von dem untersten Knaufe zum Ständer ziehen sich Ranken hin, in welchen halb knieend, halb sitzend nackte Gestalten, zwei männliche und eine weibliche, zur Darstellung kommen. Die Hand der einen Figur steckt

[1]) Eine flüchtige Abbildung gibt Kallenbach, Album mittelalterlicher Kunst II. 6. Vgl. Schiller, Die mittelalterliche Architectur Braunschweigs. S. 23. Der Leuchter wird zuerst in einer Urkunde vom Jahre 1223 erwähnt.

[2]) Martin und Cahier, Mélanges t. IV. pl. XXX u. XXXI.

[3]) Historia Remensis t. I. l. III. Eine Restauration des ganzen Leuchters gibt Lenoir, Arch. monast. II. 141.

[4]) Mélanges t. I. pl. XIV u. XV. *A*.

[1]) Ebend. pl. XV. *B. C.*

[2]) Ebend. t. IV. pl. XXXII u. XXXIII. Noch im zwölften Jahrhundert kam dieses reichste Werk mittelalterlicher Metallkunst durch einen Thomas de Poché an die Kathedrale zu Mans.

im Rachen eines beflügelten Drachenthieres, dessen Krallen auch den Fuss der ersteren gepackt haben. Die zweite Figur, von einem Ungethüm in der Ferse bedroht, hat ein anderes am Ohre gepackt, muss aber auch sein Bein von diesem gefasst sehen. Die dritte Person ist in einer ähnlichen Action begriffen. Mit der einen nach hinten gezogenen Hand hält sie einen Drachen am Ohr fest, während ein Löwe (?) ihren Fuss in den Rachen gesteckt hat. Zwischen diesen Kämpfern bemerken wir sodann auf jeder Seite des Fusses gleichfalls menschliche Gestalten, — unter ihnen ist eine bekleidet — welche in der Rechten den Schweif eines seltsamen Ungethüms, aus einem breiten Fischkopf und einem kurzen dicken Schlangenleibe zusammengesetzt, gefasst haben, mit der Linken das Ohr oder den Flügel des nebenstehenden Thieres greifen. Die Röhre des Leuchters wird durch drei Knäufe gegliedert. Centauren, mit Zweigen und Früchten in den Händen, schmücken den ersten Knauf; am zweiten sind die Zeichen der Evangelisten angebracht, am dritten, den Teller des Leuchters mit den Armen stützend, abermals Centauren und nackte Reiter auf Löwen und Greifen. Aus dem Bilderkreise, welcher die Röhre selbst schmückt, aus den wilden Jagden und Thierverschlingungen tritt am deutlichsten die Darstellung eines nackten Mannes hervor, welcher ein kurzes Schwert in den Rachen eines thierischen Unholdes stösst. Am Rande des Lichtertellers endlich bemerken wir hybride Gestalten mit einem Drachenkopfe, einem Vogelleibe, der in einer Schlange endigt und abwechselnd mit Adlerkrallen oder Hufen an den Beinen.

In häufigerem Gebrauche waren abgekürzte und vereinfachte Beispiele des glänzenden Typus, der uns am Glocester-Leuchter entgegentrat.

m) Didron veröffentlichte [1]) einen Leuchter aus dem Musée Cluny, dessen Tellerrand emporkletternde Eidechsen, dessen Fuss geflügelte Drachen zeigt, verwickelt und verschlungen in Ranken, welche einem Löwenrachen entströmen.

n) Ein deutscher Leuchter des zwölften Jahrhunderts [2]) enthält ähnliche Motive (Fig. 3). Auch hier klimmen Eidechsen am Teller des Leuchters empor, auch hier entsteigen einer Löwenmaske Ranken, über ihr aber erblicken wir zwischen Zweigen eine nackte männliche Gestalt.

o) Denselben Ursprung und einen verwandten Charakter offenbart ein anderer Leuchter [3]) (Fig. 4), nur dass an die Stelle der Eidechsen Vögel treten und Vögel auch an den Kanten des Fussgestelles vortreten. Die Vogelleiber und Hasenköpfe auf den Mittelfeldern besitzen schwerlich eine andere als eine ornamentale Bedeutung.

[1]) Annales archéol. IV. p. 1. Im Kataloge des Museum Cluny wird dieser Leuchter unter Nr. 1327 angeführt. Andere Leuchter, deren Bilderschmuck uns nicht genauer bekannt ist, sind unter den Nummern 982 u. 2321 verzeichnet.

[2]) Didron, Ann. archéol. XVIII. p. 161.

[3]) Ebend.

p) Einfach in der Hauptform, die einzelnen Theile mehr an einander gefügt, als organisch entwickelt ist ein Leuchterpaar, welches in Goodrich-Court bewahrt wird [1]). Dem Schafte fehlt die Verjüngung, es fehlt eben so sehr der Übergang oben zum Teller, wie die Verbindung unten mit dem Fusse, welcher statt eines reichen Linienschwunges die spröde und harte Gestalt einer dreiseitigen gestutzten Pyramide zeigt. Doch mangelt nicht der figürliche Schmuck. Jede Seite der Pyramide zeigt ein Medaillonbild von grotesken Thiergestalten umgeben. Auf dem einen Felde sehen wir einen jungen Jäger zu Rosse mit dem Falken in der Hand, zu beiden Seiten des Rundbildes einen Löwen, dessen Leib von einer Schlange umwunden ist, die überdies mit ihrem Vogelschnabel ihm ein Auge aushackt. Die Mitte des zweiten Feldes füllt eine Gruppe von zwei Personen aus; ein Mann ist in ernster Unterredung mit einer Frau begriffen, die, bedeckten Hauptes, einen Spinnrocken in der Hand, ihm aufmerksam zuhört. Auf jeder Seite dieses Mittelbildes ist ein nackter Jüngling dargestellt, der ein beflügeltes, mit Hundekopf und behuften Füssen versehenes und mit einer Art von phrygischer Mütze bedecktes Thier bei dem Halse und Schweife festhält. Auf dem letzten Felde endlich bemerken wir in der Mitte einen Mann mit Schild und Schwert, bereit, den Angriff eines Löwen abzuwehren, zu beiden Seiten aber Harpyien, wie sie uns bereits bei *h* entgegentraten. Nur der mittlere der drei Knäufe zeigt



(Fig. 3.)



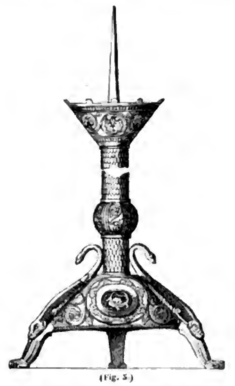
(Fig. 4.)

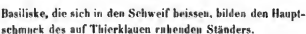
[1]) Archaeologia, published by the society of antiquaries of London. Vol. XXXIII. p. 317. pl. XXVIII. Die Leuchter in Goodrich-Court stammen aus Deutschland. Beschreibungen anderer Leuchter im XIV. und XV. Bande der Archaeologia waren uns leider nicht zugänglich.

ferner einen figürlichen Schmuck, heftig ausschreitende Vögel, schwer bestimmbaren Charakters.

q) Einen durchaus verwandten Charakter mit dem zuletzt erwähnten Leuchterpaare zeigt jenes, welches aus der Stiftskirche zu Wissel bei Cleve nach dem bischöflichen Museum zu Münster übertragen wurde [1]). Als Schmuck des Fussgestelles ist das Brustbild des heiligen Willibrord, im Medaillon von zwei männlichen Gestalten emporgehalten, angebracht.

r) Einen geschuppten Schaft, mit Blattwerk decorirte Knäufe zeigt, wie der nächstvorangehende Leuchter, jener in der norwegischen Holzkirche zu Urnes [2]) (Fig. 5).





(Fig. 5.)

Basiliske, die sich in den Schweif beissen, bilden den Hauptschmuck des auf Thierklauen ruhenden Ständers.

s) Entschieden decorativer ist der Leuchter im Dome zu Fritzlar [3]) gehalten (Fig. 6). Was die Disposition der einzelnen Theile anbelangt, so dürfte er die meisten romanischen Beispiele an Schönheit überragen, dagegen erscheint der figürliche Schmuck, auf Drachen am Fussgestelle beschränkt, ärmlich im Vergleiche zu dem beinahe erdrückenden Reichthume anderer Muster.

t) An den Schluss der ganzen Reihe setzen wir den Baum der Jungfrau, den grossartigen siebenarmigen Leuchter im Mailänder Dome [4]). Die geflügelten Drachen am

[1]) Weerth, Kunstdenkmale in den Rheinlanden. Taf. X. No. 8.

[2]) Foreningen til norske Fortids-Mindesmærkers Bevaring. Pl. I.

[3]) Rob. Müller, Die Baustyle des Mittelalters. Beiblatt Fig. 9

[4]) Didron, Ann. archéol. XIII. 263; XIV. 341; XVII. 53 u. 243.

Fusse, die züngelnden Schlangen u. s. w. offenbaren, dass die traditionelle Compositionsweise, die wir an romanischen Leuchtern bemerkt haben, noch nicht verklungen ist. Auf der anderen Seite werden wir aus der dunklen Welt romanischer Thiermotive in eine lichte und klare menschliche Welt versetzt und erkennen, wie die Wandlung der künstlerischen Formen, welche das dreizehnte Jahrhundert — die Entstehungszeit des Werkes — hervorgerufen hat, Hand in Hand geht mit einer durchgreifenden Änderung der künstlerischen Vorstellungen. Es ist vorbei mit der Herrschaft der räthselhaften Zwischenwelt, in deren wunderlichen Formen die romanische Periode ihre Gedanken zu verkörpern



(Fig. 6.)

liebte, die biblischen Ereignisse, die Bilder der von der scholastischen Gelehrsamkeit, von der profanen Dichtung genährten Phantasie werden uns unmittelbar vorgeführt. Der Hauptknauf schildert den Zug der Magier nach Bethlehem, am Fusse aber gewahren wir die Vorbereitungsgeschichte der Erlösung, die Sinnbilder der Tugenden und Laster, der Künste und Wissenschaften dargestellt [1]).

[1]) Die Zahl der vorhandenen romanischen Leuchter ist durch die im Texte angeführten noch lange nicht erschöpft. Wir erinnern nur an den Schaft des siebenarmigen Candelabers in Klosterneuburg, an den Leuchterfuss in Göttweih („ein gewundener Drache zwischen durchbrochenem Laubwerk" so beschreibt ihn Sacken in dem Jahrbuch der k. k. Central-Commission 1857), und jenen in Chur (Mittheilungen der Züricher antiqu. Gesellschaft XI. 162), an das Leuchterpaar in der Gangolphskirche zu Bamberg, an den spätromanischen Leuchter im Münchner k. Antiquarium. Auch auf der mittelalterlichen Kunstausstellung in

Von der Beschreibung zur Deutung des Bilderschmuckes an romanischen Leuchtern übergehend, müssen wir zunächst die äusseren Hilfen, die uns vielleicht mittelalterliche Schriftsteller bieten, aufsuchen. Sie, welche die Leuchter stets vor Augen hatten, die allen Gegenständen des kirchlichen Gebrauches einen bestimmten Sinn und eine symbolische Bedeutung beizulegen liebten, hatten wohl auch ihre besonderen Gedanken bei dem Anblicke des an den Ceroferarien üblichen Bilderschmuckes. Unsere Erwartungen werden aber vollständig getäuscht. Wie in vielen anderen Fällen, so beharren die kirchlichen Symboliker auch hier bei dem Allgemeinen und knüpfen ihre Deutung nicht an die künstlerische Form, sondern an den abstrakten Zweck des Geräthes. Wollen wir uns bei Guilelmus Durandus [1]) Rathes erholen, so erfahren wir: „Oportet etiam altare habere candelabrum, ut bonis operibus luceat. Candelabrum exterius illuminans est opus bonum quod alios per bonum exemplum accendit, de quo dicitur: Nemo accendit lucernam et ponit eam sub modio sed supra candelabrum. Lucerna iuxta verbum Domini est bona intentio quia Christus dicet: Lucerna est oculus tuus; oculus vero est intentio. Non debemus ergo ponere lucernam sub modio sed supra candelabrum, quoniam si habemus bonam intentionem, non debemus abscondere sed bonum opus aliis in lumen et exemplum manifestare". Die allgemeine Bestimmung des Leuchters bildet die Grundlage für die angefügte moralische Erklärung. Hrabanus Maurus [2]) nennt zwar die einzelnen Theile des Candelabers: „hastile, calamos scyphos et sphaerulas et lilia ex illo procedentia". Wenn er aber oder Hugo Sti. Victoris [3]) diese Theile so deutet: „Intellegimus per candelabrum ecclesiam per hastile Christum, per calamos praedicatores per scyphos auditores per sphaerulas operatores per lilia retributiones per lucernas praelatos per emunctoria sacrae scripturae verba", so bringt uns das der Erkenntniss des Inhaltes des Bilderschmuckes ebenso wenig näher, als der symbolische Gedanke, welchen Richardus Sti Victoris [4]) ausspricht: Candelabra super tres pedes stabiliuntur et ecclesiae sanctae super trinitatis fidem fundantur" [1]).

Wir sind darauf angewiesen, da auch die Leuchterinschriften, so weit sie uns bekannt sind [2]), bei Allgemeinheiten verweilen, durch Vergleichung und eine genaue Analysis der Bildformen und Gestalten, einen Einblick in ihre Natur und Bedeutung zu gewinnen. Die Wiederholung gleicher oder nahe verwandter Motive auf der Mehrzahl der Leuchter lehrt uns Typen kennen, beweist, dass die Phantasie des Künstlers, wenn er an die Fertigung eines Leuchters ging, regelmässig dieselben Gedanken anschlug, und widerlegt die Meinung, nur Willkür und Zufall sei bei der Bildung des figürlichen Schmuckes thätig gewesen. Drachenreiter begegneten uns in der Leuchterreihe, die wir unseren Untersuchungen zu Grunde legten bei *b, e, f, h, i;* an dem Leuchterteller emporkletternde Thiere bei *b, l, m, n, o;* Drachen gegen Männer ankämpfend bei *c, f, l* u. s. w. Solche regelmässige Wiederholungen schliessen die Vorstellung, es handle sich hier um nichtssagende Ornamente, vollständig aus.

Zugegeben, dass in den Leuchterbildern ein bestimmter Inhalt verborgen sei, so bleibt zunächst zu untersuchen, ob derselbe mit dem Gebrauche der Leuchter dem Mittelalter aus früheren Perioden überliefert wurde oder der Phantasie des Mittelalters erst seinen Ursprung verdankt.

Bei den siebenarmigen Leuchtern weist sowohl die Form wie die Tradition auf den Candelaber im Tempel zu Jerusalem zurück. Allen Symbolikern des Mittelalters schwebt das Vorbild des Leuchters in der Stiftshütte vor dem Sinne, wenn sie von dem christlichen Altarleuchter sprechen, alle beginnen ihre Betrachtungen mit der Wiederholung der Beschreibungen bei Moses (Exod. 26) und Zacharias (4, 2). Glasgefässe in den christlichen Katakomben [3]) zeigen das Bild des siebenarmigen Leuchters inmitten israelitischer Embleme und christlicher Symbole, umgeben von dem Horne des Salböles, dem Mannagefässe, der Aronsruthe, sowie von Palmzweigen, Tauben und Löwen. Das Original des Jerusalemischen Leuchters, zuerst von Vespasian im Friedenstempel bewahrt, soll in der constantinischen Periode von Papst Sylvester nach der Lateranensischen Basilica gebracht worden sein. Ist auch der Jerusalemische Leuchter im Jahre 452 von den Vandalen mit den übrigen Tempelschätzen

Crefeld 1855 und im erzbischöflichen Museum zu Cöln (Katalog Nr. 59) waren romanische Leuchter vorhanden. Vgl. ferner Blavignac hist. de l'architect. etc. p. 118. Burckhardt, Cicerone. S. 97 ff. Die Candelaber aus der gothischen Periode (die siebenarmigen Leuchter zu Magdeburg, Halberstadt, Paderborn, Colberg, Frankfurt a. d. O.) entbehren entweder des figürlichen Schmuckes oder schöpfen denselben, wie, wenn sie Elephantenthürme bilden, den Leuchter von wilden Männern tragen lassen, aus anderen Quellen als die romanischen Ceroferarien. In Bezug auf die wilden Männer, die besonders im fünfzehnten Jahrhundert als Leuchterträger beliebt waren, sei bemerkt, dass sie häufig als germanische oder slavische Götzenbilder gedeutet werden. So sind z. B. die sogenannten Idole Peruns und Anderer in Wocel's böhmischer Alterthumskunde Taf II. Fig. 3, 4, 5 nichts anderes als Leuchterträger des spätesten Mittelalters. Ebenso die „Ölkruge, dem slavischen Götzendienste angehörig" Fig. 9—11, bestimmt nur ein Aquamanile des vierzehnten Jahrhunderts.

1) Rationale d. off. l. I. de altari

2) Comment. in exodum cap. XII. ed. Migne. t. II. 150.

3) Sermones. S. LXXXI. ed. Migne. t. III. 1155.

4) Zu Apocalps. Libri septem, l. l. ed. Migne. p. 705.

1) Vgl. auch die symbolischen Deutungen des Petrus Capuanus ad litt. XI. art. 23, des Petrus de Riga, Aurora, in Exod. v. 1227 sqq. u. A., zusammengestellt in S. Melitonis Clavis ed. Pitra cap. XI. de Civitate Nr. XLVII.

2) Auf dem Glocester-Leuchter:

Lucis onus virtutis opus doctrina refulgens
Predicat ut vicio non tenebretur homo.

Auf dem vielarmigen Leuchter zu Cluny war zu lesen:

Ad fidei normam voluit Deus hanc dare formam
Quae quasi praescriptum doceat cognoscere Christum
De quo septenae sacro spiramine plenae
Virtutes manant et in omnibus omnia sanant.

3) Perret. V. Bd. Taf. X. Nr. 23, 29.

geraubt und in rascher Folge nach Carthago, durch Belisar nach Byzanz, durch Justinian nach Jerusalem in eine Kirche verpflanzt worden, wo er im siebenten Jahrhunderte spurlos verschwand, so hinderte dieses nicht, ihn nachzuahmen und auch in späteren Zeiten bei der Anfertigung siebenarmiger Leuchter als Muster zu benützen, da ja eine treue Abbildung desselben auf den Reliefs des Titusbogens vorhanden war, von welcher die Form und Gestalt abgesehen werden konnte. Dass die Aufmerksamkeit des Mittelalters auf das Candelaberbild vorzugsweise gerichtet war, beweist der frühzeitig aufgekommene Namen für den Titusbogen: Arcus septem lucernarum [1]). Gegen die Treue des Reliefbildes haben sich allerdings mehrere Stimmen erhoben. Der Candelaber auf dem Titusbogen entspricht nicht genau der von Josephus überlieferten Beschreibung und zeigt in der Form wie in dem Schmucke des Fusses fremdartige Elemente [2]). Der durch eine Perlenschnur verknüpfte Doppelkelch, von welchem die Arme ausgehen, scheint einem römischen Muster nachgebildet, die Thierfiguren auf der sechsseitigen Basis sind unvereinbar mit den bekannten Cultusgrundsätzen, welche bei den Israeliten herrschten und Thierbilder verboten. Gleichviel aber, ob wir in dem Relief auf dem Titusbogen das Abbild zwar nicht des mosaischen oder salomonischen, doch aber eines herodianischen Originalgeräthes [3]) vor uns haben, oder wie Reland und Andere [4]) wollen, die Darstellung nur als ein „lusus sculptoris" und überdies eines von antiken Kunstmotiven erfüllten Bildhauers zu betrachten ist: das Mittelalter nahm es mit der kritischen Prüfung der Originalität nicht so genau und sonderte in seinen Nachahmungen keineswegs den echten jüdischen Kern von der späteren Zuthat des römischen Künstlers. Dann bleibt es aber in hohem Grade wichtig zu wissen, dass einzelne Thiergestalten, welche uns an mittelalterlichen Ceroferarien entgegentreten, schon an dem römischen Relief vorkommen. Die beiden Adler zwar auf dem einen Felde, die in ihren Schnäbeln eine Blumenkette tragen, bleiben ohne Nachfolge, dagegen sind die einander zugekehrten Greife und die in Schlangen auslaufenden Drachen den späteren Bildmotiven mehr verwandt. Nach der Bedeutung dieser Gestalten auf dem römischen Werke zu forschen, bleibt eine missliche Sache [5]); genug, dass wir die Aufnahme derselben in den mittelalterlichen Bilderkreis vorläufig sicherstellen. Wir können noch eine andere Reception nachweisen. Alle Leuchter der romanischen Periode ruhen auf Ständern, deren Gestalt der animalischen Natur entlehnt ist. Es sind bald Löwenklauen, wie an den Candelabern zu Hildesheim und Essen, bald zu Kopf und Tatze eingeschrumpfte Thierleiber, wie an dem Leuchter zu Goodrich-Court, bald endlich vollständige Drachengestalten. Auch dieses Motiv lebendiger Ständer wurzelt in der Antike. Visconti [1]) macht bei der Beschreibung römischer Prachtcandelaber auf dasselbe aufmerksam: „Da die Candelaber tragbar waren, so wurde der bildenden Phantasie es nahe gelegt, diese Tragbarkeit auch in der Form auszudrücken. Einfacher und sinniger konnte dieses aber nicht geschehen, als indem man das Geräthe auf den Pfoten oder Klauen irgend eines Thieres ruhen liess, wodurch seine Beweglichkeit unmittelbar für das Auge sichtbar wurde". Doch nur die Wurzelvorstellung lebendiger Ständer entstammt der antiken Tradition, die weitere Ausbildung des Motives, so dass an die Klaue der Kopf gefügt, dann ein vollständiger Thierkörper als Träger dient und in die Gestalten selbst eine grössere Mannigfaltigkeit kommt, gehört dem Mittelalter an. Aus diesem Grunde kann man mit unbedingter Allgemeinheit weder behaupten, die geflügelten Drachen, die Löwen u. s. w. als Leuchterfüsse seien stets symbolisch zu fassen, noch darf man alle diese Gestalten zu blossen Zierathen von formellem Werthe herabsetzen. In vielen Fällen wird die letztere Meinung zutreffen, da kein Grund vorhanden ist, dem Formensinne der mittelalterlichen Künstler die schöpferische Kraft abzusprechen, in anderen dagegen berechtigt die bestimmte Action der Thiere [2]) zur Annahme einer symbolischen Bedeutung. Häufiger, als man gewöhnlich annimmt, wirken lebendiger Formensinn und die Freude an symbolischen Beziehungen gemeinsam an der Gestalt eines Bildmotives. Die künstlerische Phantasie duldet nichts Todtes und Trockenes, sie haucht jedem Geräthe, an welches sie schöpferisch Hand anlegt, die Seele ein, verwandelt die mechanischen Functionen der einzelnen Glieder desselben in geistige Thätigkeiten. Was der Formensinn organisch, Leben athmend gebildet, nimmt dann der symbolische Gedanke auf und entwickelt es zu einem inhaltsreichen Motive.

Wir sahen die Verwandlung des Leuchterständers in einen thierischen Fuss und verfolgten die weiteren Entwickelungen dieses Elementes bis zu dem Bilde eines symbolischen Thierkampfes. Ähnliches nehmen wir an dem Schmucke des Leuchtertellers wahr. Der schlanke Schaft erweitert sich oben zur aufnehmenden Schale. Es ist technisch von Wichtigkeit, dieselbe fest und sicher mit dem unteren Schafte zu knüpfen, was am einfachsten dadurch erreicht wird, dass vom Tellerrande ein henkelartiges Glied herabgeführt wird. Auch das Auge verlangt einen milderen Übergang von der dünnen Schaftform zur ausgebauchten Schale, setzt sich

[1]) Mirabilia urbis Romae bei Montfaucon diar. ital.

[2]) Vgl. Augusti, Beiträge zur christl. Kunstgeschichte II. 12. Relandi de spoliis templi hierosol. in arcu Titiano conspicuis liber, Trajecti ad Rh. 1716

[3]) Augusti a. a. O. S. 19.

[4]) Reland, p. 35 ff.

[5]) Dieselben Gestalten kommen auf antiken Kunstwerken so oft und in so mannigfacher Umgebung vor, dass mindestens ihre völlige Abgeschliffenheit zu Ornamenten behauptet werden kann.

[1]) Museo Pio-Clementino, Vol. I p. 26. Vgl. Bötticher Tektonik der Hellenen I. 52 ff.

[2]) Am Candelaber zu Rheims kämpfen Löwenpaare mit dem Drachen, am Glocester-Leuchter hält der Drache eine Schlange mit den Zähnen fest u. s. w.

also mit dem technischen Bedürfnisse in Verbindung und ruft die Bildung eines solchen Henkelgliedes hervor. Eine einfache Curve, mehr oder weniger verschrägt, würde diesem Zwecke genügen. Die Phantasie ging aber dennoch schon im Alterthume weiter. Die ursprünglich mit Öl gefüllte Schale brachte ihr Trinkschalen in die Erinnerung, daran knüpfte sich der Gedanke trinkender Thiere, welche also zunächst nur der lebendige Ausdruck für die Function des Gefässes sind, einem erhöhten und feinen Formensinne ihren Ursprung verdanken. Da aber die Schale an einem Leuchter sich befindet, so trat auch der symbolisirende Geist in Wirksamkeit und wählte solche Thiertypen, an welchen der Charakter der Lichtfreundlichkeit haftet, wie den Greif, die Eidechse, den Hahn u. s. w.[1]). Das Mittelalter adoptirte diesen Gedankengang und trat auch rücksichtlich des Gebrauches von Thierbildern am Rande der Leuchterteller in die Fussstapfen des Alterthums[2]).

Der wissenschaftliche Gewinn, welcher aus dieser Erkenntniss des Zusammenhanges zwischen dem Alterthume und dem Mittelalter fliesst, ist nicht unbedeutend. Ganz abgesehen davon, dass ein Beitrag gestiftet wird zur Lösung der Frage, aus welchen Elementen sich die Kunstweisen des Mittelalters zusammensetzen, werden wir im Besonderen über die Herkunft der Hauptformen unserer Leuchter belehrt und auch über die Bedeutung einzelner Bildmotive unterrichtet. Die Löwenfiguren an den Knäufen des Tassiloleuchters[3]) finden bereits in der antiken Symbolik ihre Erklärung. Ebenso erhalten wir Auskunft über die „Greife oder Salamander und die Löwen oder Hunde“ am Fussgestelle desselben Leuchterpaares. Das Mittelalter hat sie nicht erfunden, sondern als passenden Candelaberschmuck vorgefunden und beibehalten. Ob an ihre Darstellung sich die Erinnerung ihres lichtfreundlichen Charakters im Alterthume knüpfte, oder, wie Bock will, ihr Sinn verkehrt und in ihnen jetzt das lichtscheue Princip[4]) verkörpert wurde, lässt sich schwer bestimmen. Man möchte sich für das Erstere entscheiden, in Erwägung, dass z. B. das lichtfreundliche Wesen der Eidechse auch von späteren mittelalterlichen Bestiarien[5]) anerkannt wird. Wenn an der Stelle des Löwen am Knaufe ein einherschreitender Hahn sichtbar ist, wie am Leuchter zu Klosterau[1]), so wird gleichfalls auf die antike Tradition zurückgegangen werden müssen, und ebenso dürfte in manchem Pflanzenornamente die im Alterthume der Sonne geweihte Granatenblüthe, die wir ja auch auf den Candelabern in S. Agnese und S. Constanza[2]) in Rom antreffen, und deren reiche Bedeutung den mittelalterlichen Symbolikern[3]) keineswegs entging, zu erkennen sein. Wir vermuthen sie und ihre Frucht z. B. an dem Schafte der Leuchter zu Hildesheim und an den Knäufen des Marienbaumes in Mailand.

Eine vollständige Enträthselung der Bildmotive an romanischen Leuchtern wird aber, auch wenn wir die Wiederaufnahme antiker Traditionen in noch so weitem Umfange gelten lassen und die schöpferische, Bilder schauende Kraft des Formensinnes uns noch so gross denken, keineswegs gewonnen. Die von uns angeführten Leuchter zeigen uns zahlreiche Darstellungen, welche der mittelalterlichen Phantasie ausschliesslich entstammen und offenbar einen reichen symbolischen Inhalt in sich bergen. Wir erwähnen beispielweise nur die Drachenreiter, die Löwenkämpfer, die von Drachen bedrohten nackten oder jugendlichen Helden, u. s. w. Diese Darstellungen sind es auch, deren Deutung den Forschern die grössten Schwirrigkeiten bietet. A. Martin fand, als er die von uns unter *c, i, k* beschriebenen Leuchter veröffentlichte[4]) und zu deuten versuchte, keinen anderen Ausweg als den Rückgang zu skandinavischen Mythen. Das Ungeheuer, welches den Arm des rittlings auf ihm sitzenden Mannes im Rachen gepackt hat, ist der Fenris-Wolf, der Reiter aber Tyr, der auf Kosten seines Armes Fenris' Fesselung bewirkt. Auf dem anderen Leuchter, welcher uns einen von einem Drachen bedrohten Baum (?) vor die Augen führt, sollen wir den Weltbaum Yggdrasil, von Nidhöggr benagt, erkennen. Gegen diese Erklärungen spricht nicht allein, wie schon an einer früheren Stelle angedeutet wurde, die Unbekanntschaft des Mittelalters mit den reinen Edda-Mythen; es trifft auch in dem einzelnen Falle die Deutung nicht vollständig zu. Nur gezwungen kann die Verwandlung des Wolfes in den Drachen erklärt werden, von der Fesselung des Thieres bemerken wir keine Spur, ebensowenig den Ausdruck des Schmerzes in den Zügen des Reiters. Es spricht sich vielmehr in denselben das Siegesbewusstsein, die gänzliche Furchtlosigkeit vor den ohnmächtigen Angriffen des Ungeheuers aus. Ebenso fehlen an dem Leuchter *i* alle Merkmale, welche die Deutung

[1]) Gerhard, Mythologie §. 39. Lichtsymbole für das Dämmerlicht waren bei den Alten der Wolf und Hahn, für die Sonnengluth: der Löwe und Greif, der Stier und Hund. Auch die sonnenlustige Eidechse (wie der rasch im Feuer aufgehende Lorbeer) galten als Lichtsymbole.

[2]) Wir finden solche bei unseren Beispielen romanischer Leuchter am Bernwardsleuchter in Hildesheim, an dem Leuchter in Klosterau, an jenem im Musée Cluny, an einem deutschen Leuchter des XII. Jahrhunderts, welchen Didron veröffentlichte, u. s. w.

[3]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1849, S. 45. Bock deutet diese Gestalten als Tiger.

[4]) Ebend. S. 44: „Die Bestiarien (am Fusse des Leuchters) sind Träger des negativen Princips, versinnbildlichen die lichtscheuen Mächte der Finsterniss“.

[5]) Physiologus, herausg. v. Karajan in: Deutsche Sprachdenkmale des XII. Jahrh., S. 89. Bestiaires in Mélanges d'arch. II. 217.

[1]) Sighart a. a. O. S. 210. Vgl. den hymnus des Prudentius: Ales diei nuntius etc. bei Daniel thes. hymn. I. 119 und Pelbartus Pomoer. Serm. de Sanct. LXI: Per gallum album figuratur Christus.

[2]) Ciampini, Mon. III. t. 29.

[3]) S. Melitonis clavis ed. Pitra II. 373. Malogranata = unitas fidei et concordia — ecclesia. Petrus Capuanus, Rosa alphabetica ad litt. XII, art. 57: Mala granata significant quandoque ipsum Christum, martyres, bona opera, quandoque corpus Christi sive ecclesiam, electos in ecclesia. Vgl. Bock, Geschichte d. liturg. Gewänder I. S. 87.

[4]) Mélanges d'arch. I. S. 91. Tafel XIV — XVII.

des Rankengeflechtes auf den Weltbaum zwingend erscheinen lassen. Und wenn die zwei Öffnungen im Rücken des Drachen gar als die Brunnen Urds und Hvergelmir identificirt werden, so streift diese Erklärung schon hart an das Lächerliche, ganz abgesehen davon, dass an der Weltesche nicht zwei, sondern drei Quellen entspringen [1]).

Wären aber diese und ähnliche Deutungen im Einzelnen auch treffender, die Übereinstimmung mit den Bildern vollständiger und unmittelbarer, wir dürften sie dennoch nicht als zulässig anerkennen, so lange sie nicht durch andere Zeugnisse als dem Geiste und den Anschauungen jener Zeit entsprechend beglaubigt werden. Diese Forderung droht allerdings alle Resultate der Forschung zu vernichten und uns überdies in eine ewige Kreisbewegung zu bannen. Wir wollen nicht, dass man aus der blossen Betrachtung des Bildes seine Bedeutung scharfsinnig rathe, ohne dass gleichzeitig der Beweis für die Wahrheit der scharfsinnigen oder doch geistreichen Lösung angetreten werde und klagen doch auf der anderen Seite, dass uns die mittelalterlichen Symboliker über die Gedanken, welche sie an die Anschauung des Leuchterschmuckes knüpften, gänzlich im Dunkeln lassen. Ist es aber nicht möglich, auf einem Umwege diese Gedanken zu finden, in den kirchlichen Schriftstellern und Dichtern auf Bilder zu stossen, welche sich auf den figürlichen Darstellungen der Leuchterfüsse wieder entdecken lassen?

Mag auch der Bildner, an die Natur seines Materiales gebunden, den symbolischen Vorstellungen einen andern Ausdruck hie und da verleihen als der Schriftsteller und Dichter; immerhin wäre es schon ein grosser Gewinn, könnte man die Identität der Grundgedanken feststellen, die Region, in welcher die Erklärung der Räthselbilder zu suchen ist, unwiderruflich bestimmen. Die Ceroferarien sind durch ihre Form und Gestalt als Träger des Lichtes charakterisirt. Wie die Phantasie des Künstlers in wohlabgewogener Absicht ihnen eine solche Form verlieh, dass ihre Bestimmung unmittelbar sichtbar wurde, so musste dieselbe auch, falls sie gesund und lebendig war, dem figürlichen Schmucke solche symbolische Beziehungen unterlegen, welche mit der Function des Geräthes in Verbindung stehen, dieselbe wenigstens ungezwungen anklingen lassen. Die Natur, die Eigenschaften des Lichtes suchen wir auch in den mannigfachen Thier- und Menschenbildern zu entdecken und wenn in den letzteren symbolische Beziehungen verborgen sein sollen, so müssen es Lichtsymbole sein und zwar solche, welche dem christlichen Bewusstsein eigen. Dieser Forderung steht die nachgewiesene Fortdauer antiker Traditionen keineswegs hindernd entgegen. Antike Motive bewahren im Mittelalter den Werth formeller Muster, und auch, wo sie nicht der Formensinn hervorgezogen und beibehalten hat, gelangten sie zur öfteren Verwendung, da ja der mittelalterliche Vorstellungskreis mannigfache antike Anklänge in sich schliesst. Nur muss in solchen Fällen die Überlieferung bestimmt gezeigt und erhärtet werden. Jene Forderung richtet sich gegen alle Versuche, Bilder und Symbole aus Quellen zu deuten, welche dem Mittelalter unzugänglich und unverständlich waren, und stellt die Regel auf, Gegenstände des kirchlichen Gebrauches zunächst aus kirchlichen Ideen zu erklären.

Die Kirche erkannte im Lichte das Symbol für Christus selbst. Sie stützte sich dabei auf das Zeugniss der Schrift, welche Christus als das „wahrhaftige Licht“ [1]); als das „Licht der Welt“ [2]) bezeichnet. Wir erfahren aus den mittelalterlichen Symbolikern, dass das Licht weiterhin auch auf die Apostel und die Heiligen bezogen, als Bild der Weisheit und der Erkenntniss gedeutet wurde [3]); die Zurückführung des Symboles auf Christus selbst, blieb aber, wie die Kirchengesänge lehren, stets die wichtigste [4]). Doch nicht das Licht allein, auch der Leuchter oder Candelaber wird in ganz besonderer Weise auf Christus gedeutet, und diese Deutung von allen Symbolikern, von Gregorius dem Grossen bis auf Petrus de Riga in seiner Aurora festgehalten [5]).

Verfolgen wir noch ferner den Gedankenkreis, der an die Anschauung des Lichtes anknüpft, so finden wir namentlich bei den kirchlichen Sängern den feindlichen Gegensatz zwischen dem Lichte und dem Dunkel der Nacht betont, die letztere als den Schauplatz der Dämonen beschrieben, den Sieg des Tageslichtes über die Nacht gepriesen, wobei stets die symbolische Beziehung des Lichtes auf Christus festgehalten wird. So heisst es in einem Ambro-

---

1) Simrock, Handb. d. deutschen Mythologie. S. 38.

---

1) Joh. I. 9.

2) Joh. III. 19; VIII. 12; IX. 5; XII. 46. Matth. IV. 16. Luc. XVI. 8.

3) Spicilegium Solesmense ed. Pitra, t. II. Clavis S. Melitonis p. 100: lux = Apostoli vel Sancti: Vos estis lux mundi. Fuistis aliquando tenebrae nunc lux in Domino; Sapientia: Mandatum lucerna est et lex lux; Cognitio legis: Auferatur ab impiis lux sua.

4) Daniel thesaurus hymnologicus, t. I. p. 33. hymn. ad completorium.

Christe, qui lux es et dies
Noctis tenebras detegis etc.

ibid. p. 39 hymn. matutinus:

Aeterne lucis conditor
Lux ipse totus et dies etc.

Vgl. die Hymnen auf die Dreieinigkeit bei Mone, lateinische Hymnen des Mittelalters I. S. 8, 10, 21

5) Clavis S. Melitonis s. v. Candelabrum, Lucerna: Candelabrum, corpus Domini vel sancta ecclesia aut divina Scriptura. Lucerna, Christus: „Lucerna pedibus meis Verbum tuum“. Gregorius M. Lucerna Christus in quo testa carnis et lumen cernitur deitatis. Hrabanus. Lucerna, Christus ut: „Non ponitur lucerna sub modio“. Petrus Capuanus ad. litt. XI. art. 23: Lucerna vel lampas = Christus, Verbum Dei. Distinct. Monastic. lib. III. de lucerna: Lucerna lumen habet in testa et ideo significat Christum, qui Deus est et homo. Petrus de Riga Aurora, in exod. v. 1227 sqq.

Post mensam positam candelabrum pete, sursum
Erige, desuper haec lumina clara luce.
Lucis in hoc opere signatur luminis auctor,
Cereus ecclesiae, Christus ubique micans.

sianischen Hymnus *ad Matutinum* von Christus, der „*lux ipse lucis et dies*“ genannt wird:

> Aufer tenebras mentium
> Fuga catervas daemonum etc. [1])

In einem andern Hymnus *ad Completorium:*

> Procul recedant somnia
> Et noctium phantasmata [2]).

Die Sammlung von Beispielen dieser Auffassung lässt sich ohne Mühe bereichern. Aber auch ohne uns in fernere Citate zu verlieren, dürfen wir als Thatsache annehmen, dass dem Bewusstsein des Mittelalters bei der Anschauung des Lichtes der Gegensatz göttlicher und dämonischer Mächte, der Sieg Christi über den Teufel vorschwebte. Als Bild aber dieses Sieges galt allgemein die Verkörperung der Worte des Psalmisten: „*Super aspidem et basiliscum ambulabis, conculcabis leonem et draconem*“. Es wird unsere Aufgabe sein, nachzuforschen, ob sich unter den Räthselfiguren romanischer Leuchterfüsse nicht diese Gestalten und zwar in der eben erwähnten Bedeutung nachweisen lassen. Zuvor wollen wir aber noch den Faden symbolischer Betrachtung weiter spinnen. Wie im Lichte, so wird auch in dem jugendlichen Alter, in der Gestalt des Sohnes, Kindes, Knaben, das Symbol Christi erkannt. Die Belege dafür finden wir gleichfalls in der unerschöpflichen Quelle symbolischer Weisheit, im Clavis S. Melitonis [3]) und erfahren überdies, dass alle Commentatoren an dieser Deutung festhielten [4]). Den Ausgangspunkt nahmen sie von der berühmten Stelle (XI. Capitel) bei Isaias: „Und ein Säugling wird seine Lust haben am Loche der Otter und ein Entwöhnter wird seine Hand stecken in die Höhle des Basilisken“ [5]). Dieselben Thiere, welche wir zu Füssen des Siegers über die Nacht und die lichtscheuen Dämone antrafen, treten uns auch hier entgegen. Noch mehr. Dem Mittelalter war auch die Verbindung des Lichtes mit der von Jesaias angedeuteten Zähmung der Basilisken nicht fremd. Wir erinnern nur an die Verse des Fulcoius Bellovacensis [6]):

> Nascere lux mundi. Nox, occide, tetra profundi,
> Pax erit in terris, quae tunc descendet ab astris
> Bos non draconem metuet, non agna leonem.
> Agnis atque lupis, canibus concordia cervis
> Tunc erit et nullum serpens spuet ille venenum,
> In caput antiqui calcabis tu, Puer, anguis.

Diese Verse, auf welche wir bei der Erklärung des Bilderschmuckes romanischer Leuchter kein geringes Gewicht legen, sind ebenfalls nur eine Paraphrase (V. 6—8) des XI. Capitels bei Jesaias und schildern einen Zustand, welcher den Beschreibungen des Paradieses und des himmlischen Jerusalems im Mittelalter zu Grund gelegt wird.

Zu den Wundern und Herrlichkeiten des himmlischen Jerusalem rechnen die Schriftsteller des Mittelalters namentlich auch die gänzliche Verwandlung der wilden Thiernatur. In den sybillinischen Versen [1]) ist dieses Merkmal am ausführlichsten geschildert:

> „Cumque lupis agni per montes gramina carpent,
> Permixtique simul pardi pascentur et hoedi.
> Cum vitulis ursi degent, armenta sequentes,
> Carnivorusque leo praesepia carpet uti bos“.

Die Frage, mit welchem Rechte wir diesen Zug des paradiesischen Lebens zur Erklärung der figürlichen Darstellungen an romanischen Leuchtern heranziehen, beantworten wir zunächst mit der Hinweisung auf den Hymnus *de gloria et gaudiis paradisi* des h. Augustinus:

> „Non alternat luna vices sol vel cursus siderum
> Agnus est felicis urbis lumen inocciduum
> Nox et tempus desunt ei, diem fert continuum“ [2]).

Es wäre nichts Wunderbares, wenn bei der Bildung der Leuchter die Erinnerung an das Paradies mit seiner ewigen Lichtfülle und seinem strahlenden Glanze vorgeschwebt hätte. Überdies wissen wir aus den mittelalterlichen Symbolikern, dass unter dem Bilde des Leuchters die Kirche geschaut wurde [3]), in der Kirche aber fand man die irdische Verkörperung des Paradieses [4]). Wir erblicken ferner in dem Leuchter ein wesentliches Altargeräthe; als solches nimmt er Antheil an dem Wesen des Altares, welcher das himmlische Jerusalem vorstellt [5]).

Fassen wir die bisher einzeln vorgeführten symbolischen Beziehungen zusammen, so erkennen wir im Altarleuchter ein Sinnbild Christi und der Kirche; wie jener triumphirend über die nächtlichen Mächte einher-

---

[1]) Daniel thes. hymnol. I. Nr. XIX. v. 5.

[2]) Ibid. Nr. XLIII. v. 5. Vgl. den Hymnus des Ennodius bei Daniel I. S. 150.

[3]) Spicil. Solesm. III. S. 111. Infans, parvulus, ablactatus, puer = Christus: „Delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis“; „Puer natus est nobis“.

[4]) Ibid. S. 112. Rabanus: Infans, Christus ut: Delectabitur etc. Puer, Christus ut: Puer parfulus minabitur eos. Petrus Cantor: Puer dicitur Christus propter officium, propter paupertatem, propter humilitatem, propter obedientiam. Distinct. Monastic. l. V. de puero: Puer dictus est dominus et fuit secundum aetatem et verissimam innocentiae puritatem.

[5]) Vgl. die Ostersequenz des Adam de Scto Victore in Daniel. thes. hymnol. II. p. 69. v. 39:

> In caverna reguli
> Manum mittit ablactatus
> Et sic fugit exturbatus
> Vetus hospes saeculi.

[6]) De nuptiis Christi et ecclesiae l. VI. Vgl. Spicil. Solesm. III. p. 113. Über diesen dem XI. Jahrhundert angehörigen Schriftsteller und sein Werk: Utrum, Neutrum, Utrumque s. Histoire littéraire de la France. VIII. p. 113 ff.

[1]) Bibl. Maxima P. P. t. II. p. 508.

[2]) Daniel thes. hymnol. I. Nr. CII. v. 19.

[3]) Specil. Solesm. III. p. 215.

[4]) Spicil. Solesm. II. p. 399. Paradisus = ecclesia. Vergleiche ferner: Augustinus de Civit. Dei. 13, 21: „Possunt haec (quae de paradiso dicuntur) etiam in ecclesia intelligi etc.“ und Sermo 341, 5, 6. Dieselbe Auffassung wird in den Kirchweihliedern des Mittelalters bemerkbar. So heisst es (hymnus in dedicatione ecclesiae, Mone I. Nr. 251): Urbs beata Jerusalem, dicta pacis visio; ebendort Nr. 253: haec domus aulae coelestis probatur particeps; und ebenso Nr. 254 v. 43 u. 256, wo die gewöhnlich auf das Paradies bezogenen Merkmale auf die Kirche bezogen werden.

[5]) Spicil. Solesm. III. p. 218. Distinct. monast.: „Est altare anagogicum vel coelestis Jerusalem vel ipse Deus“.

schreitet und ein neues von irdischem Kampfe und Hasse freies paradiesisches Leben schafft, so wird auch am Leuchter sinnbildlich die Niederlage der thierischen Unholde, ihre Unterwerfung, ihre ohnmächtige Wuth und weiter die Umwandlung der wilden Thiernatur, der ewige Frieden im Lichtleben geschildert.

Gewiss entspricht eine solche Auffassung vollständig den Anschauungen des christlichen Mittelalters. Sie gründet sich auf biblische Sätze, welche nicht allein eine allgemeine Geltung besassen, sondern auch die weiteste Verbreitung und gleichsam stets im Munde geführt wurden. Was in Hymnen gesungen wurde, blieb gewiss auch dem Auge nicht unverständlich. Diese Auffassung, dem kirchlichen Gedankenkreise entsprossen, passt ferner auch vollkommen für den Charakter der Geräthe, welche für den kirchlichen Dienst bestimmt waren. Endlich aber haben die betreffenden Bibelstellen auch sonst bereits ihre künstlerische Verkörperung gefunden. Die Worte des Psalmisten: „*Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*" bilden das Motiv eines Reliefs an einem altchristlichen Sarkophag [1]) und mehrerer Elfenbeinbilder [2]), sie finden sich auch dargestellt auf einem Thürpfosten des grossen Portales am Dome zu Amiens [3]). Die oben citirte Stelle aus Jesaias (XI. Cap. 8. Vers) liegt einem Relief auf dem Tympanon der Kirche zu Treviéres (Calvados) zu Grunde [4]) (Fig. 7). Ihre Verwendung bei der Bildung des



(Fig. 7.)

Leuchterschmuckes kann daher nicht auffallen; wer sie hier erblickte, war bereits vorbereitet, konnte, ja musste sie leicht und sicher verstehen.

Die Möglichkeit oder selbst Wahrscheinlichkeit zugegeben, dass der eben geschilderte Gedankenkreis dem Bildschmucke romanischer Leuchter zu Grunde liege, so bleibt noch immer der besondere Nachweis zu liefern, dass derselbe auch an den erhaltenen Leuchtern wirklich vorkommt und die Bilderräthsel vollkommen erklärt.

An dem untersten Theile des Leuchterfusses bemerken wir zuweilen den Kampf zwischen Schlangen und Drachen, Schlangen und Löwen oder Löwen und Drachen. An dem Leuchter im Kloster Au (sub *c*) werden die Drachen von Schlangen bedroht, am Leuchter im Braunschweiger Dom (sub *g*) hauchen geflügelte Schlangen Gift gegen die ruhenden Löwen aus, am Fusse des siebenarmigen Leuchters zu Reims erscheinen (sub *h*) die als Träger functionirenden Drachen im Kampfe mit Löwenjungen, am Glocester-Leuchter (sub *l*) winden sich Schlangenleiber durch den Mund des Drachen, und auch am Mailänder Marienbaume (sub *t*) züngeln Schlangen gegen Drachen. Wir sind nicht im Stande, die unmittelbare Quelle dieses Kampfmotives in der Schrift nachzuweisen. Wenn wir aber die früher erwähnten Diptycha, sowohl jenes von Gori publicirte, wie das andere, welches in der Bodleiana zu Oxford bewahrt wird, zu Rathe ziehen, so gewinnen wir einen natürlichen Übergang zu dem Leuchtermotive. Auf den Diptychen wird der Schrifttext: „*Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*" versinnlicht. Diese Thiere sind keineswegs in einer ruhigen Stellung oder wie in dem *liber precatorius* zu Göttweih [1]) in einander verschränkt, sondern im wilden Kampfe begriffen dargestellt. Auf dem Oxforder Relief hat der Löwe eine Tatze in den Rücken des Basilisk eingesetzt, wird aber seinerseits von dem schlangenförmigen Drachen bedroht. Auch der Basilisk und Aspis kehren sich feindlich gegen einander. Ähnlich auf dem Elfenbeine in der Vaticana, wo Aspis und Basilik an den Seiten Christi herablaufen, um ihre Feinde anzugreifen. Dasselbe Motiv, nur innerhalb der Grenzen einer ornamentalen Arbeit gehalten, glauben wir in den am Fusse der romanischen Leuchter dargestellten Löwen-, Drachen- und Schlangenkämpfen zu erkennen, und finden namentlich in dem Umstande, dass diese kämpfenden Thiere an der untersten Stelle, gedrückt von den an Christus erinnernden Leuchter, geschildert sind, eine Bekräftigung unserer Meinung. Diese Erinnerung an Christus wird durch die Knaufbilder, den Löwen am Tassiloleuchter, den Hahn, das Lamm am Leuchter zu Klosterau, die Evangelisten am Glocester-Leuchter, die Anbetung des Christkindes am Mailänder Marienbaume auf das deutlichste geweckt.

Andere Motive führen uns wieder das Paradies oder himmlische Jerusalem im halblauten Anklange vor. Wir brauchen nicht die Berechtigung dieses symbolischen Gedankens für den Schmuck von Altarleuchtern abermals zu begründen. Die Thatsache, dass auf dem Marienbaume zu Mailand, auf dem in Chur bewahrten Leuchterfusse die vier Flüsse des Paradieses dargestellt sind [2]), zeigt die Lebendigkeit jener Beziehungen im Mittelalter. Die Vorstellung des himmlischen Paradieses schwebte dem Künstler bei der Composition der Leuchterbilder wirklich und un-

[1]) In S. Nicola fratrum Eremitarum in Ravenna. S. Ciampini. II. t. 3.

[2]) Gori, thes. vet. dyptychorum. III. pl. IV. Didron, Ann. archéol. t. XX. p. 121.

[3]) Caumont, Bull. monum. XI. p. 137.

[4]) Caumont, Hist. de l'archit. relig. p. 210. Das eilfte Capitel Jesaias gab auch die Motive für den Bilderschmuck romanischer Bischofsstäbe her. Vergleiche die Abhandlung im vierten Bande der Mélanges d'Archéol.: Des crosses pastorales und Le baton pastorale.

[1]) Archiv f. K. österr. Gesch. V. 1850. S. 533.

[2]) Die Darstellung der Himmelsgegenden auf dem Essener Leuchter dürfte auch hier anzuführen sein, ebenso die Knaufbilder auf dem Glocester-Leuchter Symbole des Paradieses vorstellen.

mittelbar vor. Dann aber waren ihm auch die Nebenvorstellungen, welche die kirchliche Poesie an das Leben im Paradiese knüpfte, gegenwärtig, also namentlich auch die angenommene Wandlung der wilden Thiernatur.

In unserem Leuchterverzeichniss ist unter *k* ein Ceroferar angeführt, welcher die Form eines rankenumflochtenen Blumenkelches besitzt und auf einem Drachen ruht, der sich heisshungerig gegen die Ranken kehrt, mit dem einen Kopfe sogar dieselben zu verschlingen im Begriffe steht. Ohne Zweifel liegen diesem Motive die Worte des Propheten: „Die fleischfressenden Thiere werden weiden wie die Rinder“ zu Grunde. Freilich spricht Jesaias zunächst nur vom Löwen, dagegen zeigt der Leuchter einen Drachen. Aber schon Lactantius [1]) dehnt diese Wandlung der Natur auf alle Thiere aus und überdies darf man auch die mitspielende ornamentale Natur des Leuchterschmuckes nicht vergessen. Der Drache übernimmt hier, wie auch in andern Fällen die Rolle des Löwen; diesen selbst, auf eine Maske reducirt, bemerken wir, gleichfalls Ranken schlingend, auf einem von Didron publicirten Leuchter (*n*). Dasselbe Motiv des Laub und Ranken zehrenden Drachen kommt auf Krummstäben häufig vor. Auch hier wurde es [2]) auf die Zustände im Paradiese gedeutet. Um wie viel mehr passt diese Deutung für den Leuchter, dessen Pflanzenform schon an und für sich zu einem tieferen symbolischen Spiele reizte?

Der Gedanke von der Umwandlung der irdischen Natur, des ungetrübten Friedens im himmlischen Jerusalem und im Leben mit Christus wurde, wie wir oben sehen, noch weiter ausgesponnen und daran die Schilderung der Ohnmacht des Bösen, der Sicherheit des Schwachen und Schuldlosen geknüpft. Eine wörtliche Übertragung des Textes: *Delectabitur infans ab ubere super foramina aspidis et in cavernam reguli qui ablactatus fuerit, manum suam mittet*“, haben wir allerdings weder an Leuchtern, noch sonst in Bildern wahrgenommen, eine solche widerstrebt aber auch der Natur und den Gesetzen der bildenden Kunst. Die Darstellung der Basiliskenhöhlen geht schon aus formellen Gründen nicht an, die genaue Bezeichnung des Jugendalters, wie sie der Text gibt, die Charakteristik des Säuglings bleibt gleichfalls ein grosses Hinderniss bildlicher Verkörperung. Nehmen wir an, die Phantasie des Künstlers verwandelte das „Loch und die Höhle“ in den Rachen des Ungethümes, sie begnügte sich mit der allgemeinen Andeutung der Jugend und alle Schwierigkeiten der bildlichen Darstellung sind gelöst, überdies aber für eine ganze Reihe von Leuchterbildern die zutreffende Erklärung gefunden.

Der Leuchter im Besitze M. Carrand's (*i*) hat als Hauptmotiv einen auf dem Rücken eines Drachen sitzenden Mann, der mit dem einen Arm den als Blumenkelch geformten Schaft des Leuchters hält, die andere Hand in den weit geöffneten Rachen des Thieres steckt. Dasselbe Motiv, mannigfach abgewandelt und in Einzelnheiten wechselnd, treffen wir bei der überwiegenden Mehrzahl romanischer Leuchter an. Bald sitzt die Figur zwischen den Zweigen des Leuchterbaumes und auch ihre Beine werden von dem Drachen bedroht, bald werden die Drachenreiter getrennt von sitzenden Figuren dargestellt, welche in den Händen Zweige halten oder mit denselben nahende Unholde abwehren, deren Fuss von Drachenzähnen gefährdet werden, u. z. w. Der Prager Leuchter, der Leuchter von Glocester liefern die glänzendsten Beispiele dieses Motives. Wie für das Auge, so ist auch für den symbolischen Sinn die Hand im Rachen das Auffälligste und Wichtigste, alles Andere erscheint nur als eine Variation des Grundgedankens, veranlasst durch das ornamentale Bedürfniss. Dasselbe gab ein Recht, in dem einen Falle auf Kürzung, in dem anderen auf Ausdehnung des Motives. Die Form des Dreifusses am Leuchter zu Reims zwang die Zahl der Evangelisten (zu oberst an den Stützen, in ein geistliches Gewand gehüllt, ein aufgeschlagenes Buch vor sich) auf drei zurückzuführen; die Ausdehnung und Gestalt des Prager Leuchters nöthigte das Motiv in zwei Gruppen: Reiter und sitzende Figuren zu gliedern und jede Figur dreimal zu wiederholen. Dass auch die Beine der einen oder andern Gestalt bedroht werden, hat keine selbstständige Bedeutung, eben so wird durch das Reiten auf dem Drachen nur der Triumph über das Thier, dessen völlige Ohnmacht, schärfer und deutlicher ausgedrückt.

Die Überzeugung von dem christlichen Gehalte des eben geschilderten symbolischen Motives würde nicht so fest stehen, wenn wir demselben nicht anderwärts an solchen Stellen begegneten, welche die christliche Fassung unbestreitbar machten. Über dem Eingange zu Kirchen kann nur ein Bild kirchlichen Inhaltes Platz finden. Nun aber entdecken wir auf dem Tympanum des Portales einer südfranzösischen Kirche [1]) das gleiche Motiv, welches wir an den Leuchterfüssen wahrgenommen haben: Eine männliche Gestalt, welche die Hände in die Höhle aufspringender Drachen gesteckt, während ihre Beine von Schlangen bedroht werden [2]). Wir haben daher allen Grund zur Annahme, dass auch der Bildschmuck an unseren Leuchtern eine christliche Auffassung bedinge. Dass aber gerade der früher geschilderte Vorstellungskreis von der Umwandlung

[1]) De mundo renovato ed. Paris. 1748. t. I. p. 579 seq.

[2]) Mélanges d'Archéol. IV. p. 204.

[1]) Caumont a. a. O. behauptet die Existenz dieses Motives auch an Capitälern südfranzösischer Kirchen. Wir fanden ein Ähnliches im Kreuzgange des Züricher Münsters. An Daniel, der in ähnlicher Art dargestellt wird (Blavignac Atlas pl. VI.), ist nicht zu denken.

[2]) Ein Drache, welcher das Bein eines Mannes bedroht, findet sich unter den Illustrationen zu einem französischen Bestiarium. Martin hat (Mélanges d'Archéol. t. II. pl. 23. C. *B.*) das Bild publicirt, doch leider den einschlägigen Text des Bestiars nirgend angeführt.

der bösen Thiernatur im himmlischen Jerusalem (d. h. in der Kirche) dem Motive zu Grunde liege, erkennen wir aus dem Bilde am Leuchter *n* aus dem zwölften Jahrhunderte. Der Tritt auf den Kopf des alten Feindes wird hier buchstäblich dargestellt, die Füsse des zwischen Zweigen sitzenden Helden ruhen unmittelbar auf einer Löwenmaske. Da in der Schriftquelle sowohl, wie in den mittelalterlichen Schilderungen von der Herrlichkeit des Paradieses mit diesem Zuge der andere, die gefahrlose Handstreckung in den Thierrachen verknüpft ist, so müssen wir, wo uns ein gleiches Bildmotiv entgegentritt, aus derselben Quelle seine Bedeutung und Erklärung schöpfen. Jetzt begreifen wir auch, aus welchem Grunde die Reiter und Helden auf unseren Leuchtern beinahe ohne Ausnahme n a c k t gebildet sind. Eine Andeutung der Jugend war zum Verständniss des Motives nothwendig. Da es nicht anging, das Kindes- und Säuglingsalter wörtlich zu schildern, so wurde durch die Nacktheit der Helden ihre Jugend in die Erinnerung der Beschauer gebracht, denn der Nackte gilt in der mittelalterlichen Symbolik als der noch nicht Getaufte [1]), als der Neu- und Wiedergeborene [2]).

Wir wissen, dass insbesondere in den Psalmen sich zahlreiche Verse vorfinden, welche zur Erklärung unserer Bildräthsel herangezogen werden könnten. Wir führen nur als Beispiele an: Psalm 21, 13: „Sie sperren ihren Rachen wider mich auf, wie reissende Löwen“ und V. 22: „Hilf mir aus dem Rachen der Löwen und errette mich von Einhörnern“; ferner Psalm 123: „Wo der Herr bei uns nicht wäre, so verschlängen sie uns lebendig; gelobt sei der Herr, dass er uns nicht gibt zum Raube ihrer Zähne“. Wir halten es für wahrscheinlich, dass auch diese Schrifttexte der Phantasie des Bildners, seine Gedanken ergänzend, vorschwebten. Da sie uns aber in keiner mittelalterlichen Schrift oder Dichtung mit den Lichtsymbolen verknüpft vorkamen, so hielten wir uns nicht befugt, sie in den Vordergrund unserer Erklärung zu stellen. Von dieser letzteren dürfen wir wohl behaupten, dass sie in das Concrete und Sinnliche übertragen hat, was als Wesen des Leuchters die Verse auf dem Gloecester-Leuchter im Allgemeinen aussagen:

Lucis onus, virtutis opus. Doctrina refulgens
Predicat ut vicio non tenebretur homo.

Die Burgen im Oberinnthale Tirol's

Von Dr. Ignaz Zingerle [3]).

I.
Völlenberg.

Am rechten Innufer, eine und eine Vierteltunde von Innsbruck entfernt, stand in dem Bezirke der Gemeinde Götzens die Burg V ö l l e n b e r g. Sie war, wie die meisten Burgen in den Bergen, eine Höhenburg und stand auf einem Felsenvorsprunge am äussersten Rande des jäh abstürzenden Hügels, so dass sie nur von der Rückseite zugänglich war. Vor Zeiten musste es eine gewaltige Hofburg gewesen sein, da sie aus zwei Thürmen mit einer entsprechenden Anzahl von andern Gebänden bestand. Der eine dieser Thürme hiess der Völlenberger, der andere der Liebenberger. Der letztere wird in der Theilungsurkunde vom Jahre 1252 turris minor, und später Kleinthur genannt. Von all den Bauwerken ist jetzt wenig mehr zu sehen. Die Nemesis, welche an den Burgen der mächtigsten Dynasten ihre Rechte geltend gemacht hat, zeigte ihre Macht nicht leicht so auffallend, als am Völlenberg. Als Schreiber dieses vor acht Jahren am Völlenberge vorüberging, sah er noch bedeutende Reste des alten Baues; als er aber in diesem Sommer die Ruinen dieser Burg besichtigen wollte und auf einem steilen Waldsteige den Burgberg emporstieg, suchten seine Blicke umsonst nach Ruinen. Das Bauernhaus, das am Beginne des Bergvorsprunges liegt, bewies mir, als ich schon zweifelte, ob ich an rechter Stelle sei, dass ich mich nicht geirrt habe. Ich stieg auf dem schmalen Wege, der vom genannten Hause zum Burgplatze führt, vorwärts und erreichte bald die Höhe des Hügels. Da war mit den Ruinen säuberlich aufgeräumt und der Platz war sorgfältig geebnet. An der Stelle des Thurmes steht ein reinliches Sommerfrischhaus, dessen massive Mauern hinlänglich zeigen, dass es aus dem untersten Geschosse des Thurmes entstanden ist. Vom Häuschen rückwärts zieht sich eine Mauer mit Scharten hinunter, der einzige auffallende Rest des alten Schlosses, denn das wenige Gemäuer links vom Häuschen ist kaum bemerkbar. Die Mauern sind theils aus Ziegeln, theils aus rohen Steinen aufgeführt. Der Grundriss, insofern Schreiber dieses ihn erheben konnte, hat folgende Gestalt (Fig. 1):

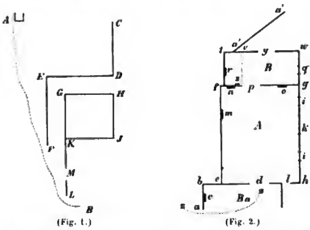
A stelle das Bauernhaus vor, *AB* den Weg zum Schlosse hinauf. *CD* ist die noch ziemlich erhaltene Burgmauer, spärlicher sind die Reste der Mauern *DE* und *EF*. — *GHIK* bezeichnet den in ein Landhaus umgestalteten Thurm, von dem etwa noch ein Stockwerk dem Sturme der Zeit entgangen war. *KL* bedeutet den Rest einer Mauer, *M* ein darin befindliches Fenster. Vor der Seite *KI* befindet sich eine geebnete Terrasse, auf der sogar eine Reihe von Bäumen gepflanzt ist. Vom Häuschen führt ein Steig am Schlosshügel nach vorne nieder in ein Gewölbe, das die obengenannte Terrasse trägt. Der Augenschein lehrte allsogleich, dass

[1]) S p i c i l. S o l e s m. III. p. 403. Formulae minores S. Eucherii: Nudus = Carens baptismo.

[2]) Jonas wird regelmässig nackt dargestellt. S. G o r i thes. dipt. IV. pl. 24.

[3]) Die hier folgende Darstellung ist einem Reiseberichte entnommen, welchen der Verfasser im Jahre 1859 als Correspondent der k. k. Central-Commission zu Veranlassung der Letzteren unternommen hat. D. Red.

dieses jetzt unterirdische Gemach kein Gefängniss gewesen sei, wie das Volk behauptet, sondern entweder das Erdgeschoss eines Wohngebäudes, oder dass es geradezu einen



(Fig. 1.) (Fig. 2.)

selbstständigen Saal gebildet habe. Ich gebe hier den Grundriss dieser Ruine (Fig. 2).

Die Linie *z z* zeige den niederführenden Burgweg, die Linien *a b* sind zwei vorspringende Mauern, die ein Vorgemach enthielten, was die Nische für einen viereckigen Wandschrein in der linken Mauer (*c*) bestätigt. Durch ein 5 Schuh breites Thor, das spitzbogig gewesen und aus behauenen Steinen gebaut war, tritt man in einen Saal (*e, f, g, h*) der ein halbrundes Gewölbe hat und 20 Schuh breit und 40 Schuh lang ist. Auf der rechten Seite vom Eingange aus hat er drei Fenster (*i* und *k*) unter grossen Gewölbekappen. Die Fenster *i* sind 4 Schuh breit und 5½ Schuh in der Mitte hoch und erweitern sich nach aussen. Die Mauer zeigt an den Fenstern 6 Schuh an Dicke. Die Stelle *k* hat zwei kleinere viereckige Fenster, deren unteres auch als Schussscharte dienen musste. Die Fensteröffnungen zeigen noch die Vertiefungen der Schiebfenster. Die Fenster sind durch zwei ordinäre Pfeiler von einander geschieden. Nebst diesen Fenstern war ein kleines viereckiges an der Eingangsseite (*l*) angebracht. An der zweiten Längenseite findet sich eine Öffnung, die zweifelsohne ein Waschbecken oder einen Brunnen enthielt; denn darauf weist die Gestalt und ein in die Wand hinaufgehendes Loch. Die Höhe dieser Nische beträgt 4 Schuh, die Breite 3¼ Schuh. An der Wand *f g* befinden sich zwei Nischen für Kästen (*n* und *o*), deren jede 4 Schuh 3 Zoll hoch, 2 Schuh breit und 1 Schuh tief ist. Durch die Thüre *p*, die 5½ Schuh breit ist, tritt man in ein zweites Gemach, das beiläufig so breit als der Saal ist und 10 Schuh Länge hat. Rechts hat es ein Fenster (*q*), das an Grösse und Gestalt den früher genannten Fenstern *i* ganz gleich ist. Dem Fenster gegenüber und hinter der Thüre links befinden sich Nischen für Wandschränke (*s* und *r*), die an Höhe, Breite und Tiefe denen im Saale ganz entsprechen. Auffallend ist es, dass das Gewölbe des Gemaches *B* nicht gleich hoch ist; denn das Gewölbe über dem Raume *f p r t* ist gewiss um 5 Schuh tiefer als das ob dem Raume *p g w v*. Die Thüre *y* (3½ Schuh breit und 6 Schuh hoch) mit einem kleinen viereckigen Fenster links oben führt in einen schmalen Vorhof, den links die Wehrmauer *a' a'* vor Erdablagerung schützt. Ich werde mich nicht irren, wenn ich in diesen so eben beschriebenen Räumlichkeiten einen Saal mit zwei anstossenden Kemenaten (*Ba* und *B*) sehe. Das Gebäude war durchaus aus groben Steinen aufgeführt, nur an den Ecksteinen hatte der Meissel nachgeholfen. Behauene Steine sind selbst zu Thüren und Fenstern nicht verwandt, und wo sie einst waren, aus dem Thore *d* des Saales, sind sie gewaltsam herausgebrochen worden. Diese wenigen Überreste, die bald vollends verschwinden werden, sind nur mehr von Völlenberg zu finden.

Die Geschichte dieser Burg ist sehr verworren und mangelhaft. Völlenberg gehörte den Edeln gleiches Namens, von denen zuerst Heinrich von Völlenberg im Jahre 1142 in einer Wiltener Urkunde auftritt. — Heinrich II. erscheint ebenfalls in Urkunden des Klosters Wilten Anno 1178 und 1210. — Albert II. von Völlenberg begleitete als Hofmarschall im Jahre 1310 Kaiser Heinrich VII. auf den Reichstag zu Frankfurt. — Im Jahre 1380 verkaufte Hanns der Völlenberger mit Einwilligung des Herzogs Leopold seine Thürme sammt dem Burgbühl und allem Zugehör auf Völlenberg seinen Vettern, den Brüdern Erckhart und Hanns und starb bald darauf als der Letzte seines Geschlechtes. Im Jahre 1426 löste Herzog Friedrich IV. die Burg von Peter von Liebenberg ein, indem er diesem dafür das Schloss Zufal und das Dorf Schlanders zu Lehen gab. Er liess es 1433 erweitern und neu befestigen. Zu jener Zeit wurde Völlenberg auch als Kerker für Staatsgefangene benützt und unter andern war auch der bekannte Minnesänger Oswald von Wolkenstein dort in Haft, was er selbst uns berichtet:

In ainem winckel sach ich dort
zû vellenberg zwô poyen eng und swere,
ich swaig und redt dâ nit vil wort,
yedoch gedâcht ich mir nôtlicher mere,
bûnd mir die ritterschaft zû tail,
in disen sporen mocht ich mich bol streichen.
mein gogelhait mit aller gail
geriet vast traurigklich ab in ain keichen.
was ich gût antlâs darumb gab,
das tét ich haimelreichen.

Also lag ich etlichen tag
der rômisch kunig die sorg mir nit vergulde,
das ich nit wesst, wañ mir der nack
verschroten ward, wie wol ich hêt kain schuede etc.
(S. Oswald's Gedichte S. 59.)

Unter den folgenden Landesfürsten sassen Pfleger auf Völlenberg, die zugleich die Herrschaft Sonnenburg verwalteten und denen das Schloss mit gewissen Renten als Pfand überlassen war. Als solche Pfandinhaber sind bekannt:

Walter von Stadion 1498, Georg Praisacher 1502, Blasius Hölzl 1511, Wolfgang Volland 1532, Dr. Matthias Alber 1553, Jakob Zoller 1563. Allmählich zerfiel die stolze Burg und wurde, nachdem sie das Stift Wilten seit 1738 als Pfand besessen hatte, im Jahre 1840 von der Regierung zurückgelöst und im Versteigerungswege verkauft.

II.

Schloss Fragenstein.

Diese Ruine liegt auf einem Felsen, der sich nördlich von Zirl nahe an der sogenannten Zirler Klamm erhebt und besteht aus zwei Theilen. Nähert man sich von Westen her der Burg, kommt man zuerst zu einem Bergfriet, das sich auf einem von Norden und von Osten unzugänglichen Steine erhebt, auch der Ansteig von Süden ist sehr steil. Vor dem Thurme ist gegen Süden ein kleiner Platz, der 20 Schuh breit und beiläufig 16 Schuh (oder 15½) lang ist, von einer 4 Schuh dicken Ringmauer umgeben, die einen Zugang gegen Osten, somit gegen die Hofburg hatte. Der Thurm ist genau viereckig und hat nach beiden Seiten im Innern einen Durchmesser von 10½ Schuh. Er ist aus Bruch- und Bachsteinen gebaut und hat nur an den Ecken behauene Steine. Die Ostseite hat im zweiten Stocke eine Pforte mit Rundbogen, die auch behauene Steine zeigt.

Die Südseite desselben Stockes hat ein Fenster mit flachem Bogen; der dritte Stock hat zwei grosse Fenster auf der Südseite und gegen Westen. Das vierte Stockwerk hat breite weite Fenster gegen Norden, Osten und Westen, und eines, ähnlich denen im dritten Stocke gegen Süden. Die Gewölbe der Fenster zeigen Werksteine. Die Dicke der Thurmmauer zu ebener Erde beträgt 5 Schuh. Dieses Berchfriet wird gewöhnlich als eine Warte und Vorwerk des eigentlichen Schlosses angesehen. Referent muss aber aus dem ganzen Bau schliessen, dass es nicht ein blosser Wartthurm, sondern ein Burgstall gewesen sei, und sieht in diesem noch festen, mit Ausnahme der zerstörten Zwischenböden wohlerhaltenen Gebäude das alte Schloss. Der ganze Bau stimmt überraschend zu den von Leo beschriebenen Burgställen (Baumer's hist. Taschenbuch 1837, S. 212).

Das grössere Schloss, eine Hofburg, hatte den Zugang auf einer gemauerten, 12 Klafter langen Brücke, die auf zwei Pfeilern ruhte. Nördlich von der Brücke und gleich beim Beginne derselben war der beiläufig 50 Quadratklafter enthaltende Schlossgarten angebracht. Das Schloss ist mit Ausnahme einiger Mauern beinahe ganz zerstört, selbst der Thurm, der 15 Klafter hoch war und im Innern 21 Schuh ins Gevierte hatte, ist zum Theile in die Klamm hinuntergestürzt, obwohl seine Mauerdicke 6 Schuh beträgt. In der Länge misst diese Burg von Norden nach Süden 15 Klafter, und in der Breite von Westen nach Osten 10 Klafter. Der Thurm zeigt behauene Ecksteine; die behauenen Ecksteine an den Fenstern des Zugebäudes sind grösstentheils ausgebrochen.

Über die älteste Geschichte dieser Burg herrscht tiefes Dunkel. Eine Familie dieses Namens ist erst im XIII. Jahrhundert nachweisbar. Im Jahre 1229 erscheint ein Udalricus de Fragenstein, der Erste seines Namens. Als der letzte Fragensteiner erscheint Gebhart 1285. Während die Burg noch im Besitze ihres Geschlechtes war, soll Gebhart von Hirschberg (?) dort öfters gewohnt und sie im Jahre 1263 erneuert haben (Staffler I. S. 380. Ehrenkränzl II. S. 166). Im Jahre 1290 kam sie als landesfürstliches Lehen von Otto Karlinger, Salzmair zu Hall, dessen Enkel Rupert Karlinger sie sammt dem Zoll zu Zierl an Berchthold von Ebenhausen, der bei Markgraf Ludwig Küchenmeister war, überliess. Im Jahre 1422 erbte Parzival von Keineck von seiner Mutter Margaretha von Ebenhausen die Veste sammt dem Urbar und Zoll zu Zirl. 1469 wurde die Schlosscapelle von Georg II. (Golser) Bischof von Brixen eingeweiht. Im Jahre 1480 war Fragenstein landesfürstlich und Kaiser Max, der sich auf Fragenstein gerne aufhielt, liess die Burg erweitern und verbessern. Hundert Jahre später hatten es pfandweise die Heidenreich von Pideneck inne, von denen es durch Heirath an die Herren Hendl von Goldrain überging. Im Jahre 1674 sass Johann Mart. Gump auf der Veste und ward mit dem Prädicate von Fragenstein in den Adelsstand erhoben. Seitdem ging die einst stattliche Burg ihrem Verfalle zu.

III.

Burg Hörtenberg.

Den Konrad von Fragenstein hat Heinrich Mühlhausen beerbt. Mit Konrad scheint somit das Geschlecht der Fragensteiner ausgestorben zu sein.

Siegel dieses Geschlechtes könnten sich in den Klöstern Stams, Wilten, Georgenberg (Viecht), an welche die Fragensteiner Schenkungen machten, vorfinden. Nach v. Mayrhofen (Genealogien III. Bd., I. Abth. Nr. 61) erscheint 1481 neuerdings ein Christoph Fragensteiner als Rath des Herzogs Sigismund und Pfleger zu Klamm. Er „soll einer der vielen natürlichen Söhne des gedachten Erzherzogs gewesen sein". — 1508 und 1544 erscheinen noch Fragensteiner, die vermuthlich Kinder des Christoph Fragensteiner waren. — Dr. Trautmann in München, der bekannte Schriftsteller, besitzt eine Landsknechtschronik, als deren Verfasser ein Fragensteiner genannt ist.

Auf einer Anhöhe ob dem Dorfe Pfaffenhofen liegt die Ruine Hörtenberg, im Munde des Volkes das Pfaffenhofer Schlössl oder der Thurm genannt. Durch's Burgthor, das aus Bruch- und Backsteinen gebaut ist und dessen Mauer 4½ Schuh dick ist, tritt man in den Hof, an dessen Eingange rechts sich ein Bauernhaus mit Stall und Stadel befindet, wohl an der Stelle der einstigen Wirthschaftsgebäude. Die Hofmauer ist grösstentheils zerstört. Vom Thore führte der Weg in einer Windung von der Linken zur

Rechten zum Schlosse empor. Der Thurm ist viereckig und hat im Innern 13 Schuh im Viereck, die Dicke der Mauer zu ebener Erde beträgt 7½ Schuh. Der Eingang war etwa 21 Schuh in der Höhe an der Westseite des Thurmes. Die Porte ist rund und gewölbt. Wie die Balkenlöcher zeigen, hatte der Thurm drei Stockwerke. Im ersten Stocke war die Porte und eine Lucke auf der Südseite, der zweite Stock hatte zwei Lucken, der dritte drei. Auf der Nordseite des dritten Stockes war ein Erker oder das heimliche Gemach, wie zwei vorspringende Rüstbäume zeigen. Die Lucken sind viereckig. Den Thurm krönen Zinnen, die bedeutend dünner sind, als die Mauern, auf der man bei den Zinnen umgehen konnte. Die drei Zinnen je einer Seite waren durch Querbalken mit einander verbunden, so dass die Zinnen ein Geländer bildeten. Ausser dem Thurme zeigen sich gegen Süden noch Spuren von drei Mauern, die sich terrassenartig über einander erheben. Gegen Osten, wo der Zugang am leichtesten war, stand ein Vorwerk (Wichaus), dessen Dicke beiläufig 6 Schuh misst. — Das Material des Thurmes und der letztgenannten Mauern sind Bruchsteine (grösstentheils Schiefer), nur die Ecksteine des Thurmes sind Hausteine. Die Burg war günstig gelegen, da sie von drei Seiten schwer zugänglich war.

Über die Geschichte dieses Schlosses und der Herren von Hörtenberg kann ich nur das beibringen, was das Ehrenkränzl und Staffler berichtet. Ersteres sagt: Grafen von Hertenberg oder Hirschberg, rüemhten sich der Gesibtschafft mit den alten Grafen von Tirol, Thaum, Eschenloch und Ulten massen Gebhardus von Hertenberg an. 1241 Elisabetham Alberti III. dess letzten Graffen von Tirol Tochter zur Ehe; und damit Alles was in Tirol am Ynstrom gelegen erworben, und ob sie zwar ohne allen zweifl dise würde ein Zeitlang fortgesetzt, so ist doch unwissent, welliches Jahr den letzten auss ihnen der Grabstain bedeckt habe" (II, S. 63). Staffler schreibt: Diese Feste mit der Herrschaft Hörtenberg war ein Eigenthum der Welffen, dann der Grafen von Eschenlohe, die sich manchmal auch von Hörtenberg nannten. Im Jahre 1286 ging sie kaufsweise an den Grafen Meinhard II. über. Dessen Sohn und Erbe, König Heinrich, verpfändete das Schloss mit dem Gerichte 1310 an Liebhart von Aheim, und so kam es als Pfandstück an verschiedene Herren, und zwar 1343 an Berchthold von Ebenhausen, 1363 an Ulrich von Matsch den Jüngern, später an die Grafen Finger, die durch Jahrhunderte in dessen Besitz waren, endlich an die Grafen Spaur und die Ritter von Goldegg. Zuletzt ist es landesfürstlich geworden. Im Jahre 1706 ward das Schloss vom Blitze getroffen und durch die Explosion des Schiesspulvers, das seit dem bairischen Einbruche von 1703 hier in Verwahrung lag, bis auf den Thurm gänzlich zerstört" (Staffler I, S. 383).

Referent besuchte, nachdem er Hörtenberg besichtigt hatte, die Kirche zu Pfaffenhofen, die im gothischen Style erbaut ist. Leider hat auch an diesem Gotteshause der Ungeschmack sich schwer vergriffen. Die Rippen am Gewölbe sind entweder weggerissen oder übermauert; das Masswerk ist aus den Fenstern gebrochen und die Spitzbogen sind gerundet worden. Nur am Fenster hinter dem Hochaltare ist das Masswerk noch erhalten, ein hübsches Dreiblatt. — Im Innern der Kirche, die nur aus einem Schiffe besteht, ist von der rechten Mauer neben dem Rosenkranzaltar ein Monument aus Sandstein eingelassen, das einen knieenden Ritter darstellt. Der Stein ist übertüncht und die Inschrift mit einem Brette übernagelt. Das auf dem Monumente rechts angebrachte Wappen ist das der Hörtenberger (Fig. 3). Auf der vom Ritter gehaltenen Fahne und auf dem Wappenschilde links von ihm ist ein Gefäss mit zwei Zweigen dargestellt. Leider ist Referent nicht in der Lage, dieses Wappen bestimmen zu können. Es wäre sehr zu wünschen, dass dieser Grabstein, der für die Genealogie der Hörtenberger von Bedeutung und die Hauptzierde der Pfaffenhofer Kirche sein könnte, der Tünche entkleidet und von dem die Inschrift bedeckenden Brette befreit werde.

(Fig. 3)

IV.

Burg Freundsheim.

Von Telfs schlug Referent den Weg nach Obermiemingen ein, um die Ruinen des Schlosses Freundsheim und die oft gezeichnete Burg Klamm zu besichtigen. Die Ruine Freundsheim oder Sigmundsfreud liegt zwischen Barwies und Frohnhausen auf ebenem Grunde und ist bis auf die Grundmauern ganz verschwunden. Aus diesen ersieht man, dass es ein viereckiges, thurmähnliches Gebäude war, das ringsum mit breiten Gräben umgeben war. Jetzt scheinen die Gräben Teiche, die mit Wasserlilien reich geschmückt waren, als Referent Freundsheim besuchte. Ein anderer Teich liegt in der Nähe der Ruine.

Diese Burg, die nach ihrer Lage mehr zu einem angenehmen Landaufenthalte, als zur Vertheidigung bestimmt war, soll von den Herren von Freundsberg erbaut worden sein. Im Jahre 1450 war es im Besitze der Brüder Udalrich und Johann von Freundsberg, von denen es Erzherzog Sigismund im Jahre 1475 käuflich an sich brachte. Er stellte es von seinem Verfalle her und nannte das geliebte Jagdschloss Sigmundsfreud. Später kam es an Rupert Rassler, und von ihm ging es auf den Grafen Sebastian von Künigl über, der es mit den angrenzenden Gütern 1725 an das Kloster Stams verkaufte. Abt Virgil baute neben dem verfallenen Schlosse einen grossen Meierhof und bei diesem Baue wurde zweifelsohne von der Ruine Baumaterial genommen und der gänzlichen Zerstörung preisgegeben. Jetzt befindet sich das dem Boden gleichgemachte Freundsheim im Besitze eines Bauers. Nach einer mündlichen Mittheilung soll sich auch Georg von Freundsberg, der berühmte Landsknechtführer, oft auf diesem Schlosse aufgehalten haben.

Archäologische Notizen.

Die neu entdeckten Wandmalereien in der Kirche zu St. Johann in Niederösterreich.

Die Kirche des eine halbe Meile westlich von Neunkirchen gelegenen Dorfes St. Johann stammt aus zwei Bauperioden: der Chor und ein Theil der Umfassungsmauer des Schiffes ist spätromanisch, der übrige Theil des Schiffes gehört der Spätgothik an. Letzteres ist ein zweischiffiger Raum mit zwei Rundpfeilern, aus denen die blos gekehlten Rippen ohne Rundstab entspringen ohne Vermittlung eines Capitäls; der flach geschlossene, viereckige Chor besteht aus zwei im gedrückten Spitzbogen geführten Gewölben, deren breite, an den Kanten abgeschrägte Gurten an den Wänden auf Halbsäulen mit einfachen, ausgebauchten Capitälen ohne Decksims ruhen. Die in den Ecken stehen, drei Fuss über den Boden, auf Consolen, die als menschliche Köpfe gebildet sind. Die ursprünglichen Fenster sind schmal, rundbogig, innen mit einem Wulste eingefasst.

An der nördlichen Wand des vorderen Travées, an der Evangelienseite des Hochaltares, wurde im verflossenen Sommer, als man die Übertünchung der Mauern behufs der Ausmalung entfernte, eine alte Wandmalerei entdeckt, die, Dank der Fürsorge des hochwürdigen Herrn Pfarrers und des Fabriksbesitzers Herrn Welzl, erhalten und hergestellt wurde. Es sind sieben Darstellungen, die durch den leitenden Gedanken, der ihnen in ihrem Zusammenhange zu Grunde liegt, einen neuen Beleg für die tiefsinnige Auffassung des Erlösungswerkes selbst noch im späteren Mittelalter geben und in Einzelheiten manche bedeutsame Eigenthümlichkeit zeigen.

Die Anordnung ist folgende: In der Mitte des spitzbogigen Feldes ist Christus am Kreuze dargestellt, fast die ganze Höhe des Bogenfeldes einnehmend, zu beiden Seiten des Kreuzes die Evangelistensymbole (der geflügelte Ochs und der Engel unten, Adler und Löwe oben, aber alle unter dem Querarme) mit Spruchbändern in runden Lünetten. Rechts sieht man die Dreieinigkeit, unter derselben Maria mit dem Kinde, noch weiter unten die Taufe eines Kindes durch Immersion, daneben die Feier des Messopfers. Gerade unter dem Kreuze steht der Erzengel Michael mit Wage und Schwert; aus dem Stamm des Kreuzes geht eine grosse Hand hervor, welche die Altväter aus der Vorhölle, deren Pforten zertrümmert sind, befreit, — den Schluss bilden die darüber verzweifelnden Teufel und der gefesselte Satan, der die ersten Menschen verführte. Noch befindet sich unter dem Kreuze, neben Michael die Darstellung des in der Tumba stehenden Ecce homo unter einem Zackenbogen, die aber nicht zu diesem Bildercyklus zu gehören scheint, sondern wahrscheinlich zu einem zweiten, unter den beschriebenen befindlichen, der aber nicht mehr erhalten ist. Die Figuren dieser Bilder sind $1\frac{1}{2}$ Fuss hoch. Der Grund des Feldes zwischen dem Kreuze und den an einander gereihten Bildern ist blau.

Von dem Christus am Kreuze waren nur mehr die Füsse sichtbar, der Leib fehlte und wurde neu gemalt. Die Füsse, mager und von strenger Zeichnung, sind über einander gelegt, von einem Nagel durchbohrt.

Auf den Spruchbändern der Evangelistensymbole war keine Schrift.

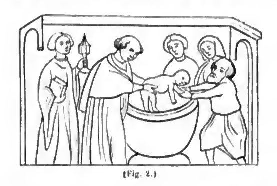
Von besonderem Interesse wegen der eigenthümlichen Darstellung ist die Dreieinigkeit (Fig. 1). Gott Vater, als Greis, auf dem Throne sitzend, hält mit beiden Händen die ovale Glorie (das sogenannte mystische Osterei oder die mystische Mandel), welche den gleichsam aus ihm hervorgehenden Sohn umgibt. Dieser ist in seiner Herrlichkeit dargestellt, von jugendlich verklärtem Antlitz, auf dem Regenbogen sitzend, die Rechte segnend erhoben, in der Linken den Reichsapfel mit dem Kreuze als Symbol der Weltherrschaft. Aus seiner Brust geht der heil. Geist als Taube hervor. Auf diese Weise ist sehr sinnig die Wesenseinheit in verschiedenen Gestalten, deren eine in der andern ist und aus ihr hervorgeht, dargestellt. — Das weite Gewand des Vaters ist violett mit grünem Futter, das Christi roth mit weissem Umschlag; auch in dieser Wahl der Farben liegt eine tiefere Bedeutung. Der goldene Thron hat ein gothisches Gesimse, darüber einfache Fialen mit grossen Kreuzblumen [1]).



(Fig. 1.)

Die auf einem einfachen Throne mit vorragendem Baldachine sitzende Madonna unter diesem Bilde hält das ziemlich grosse Kind, das zu ihr aufblickt, um den Leib; sie beugt sich leicht zu ihm herab und blickt sinnend vor sich hin. Der Mantel, — jetzt farblos — ist über den Kopf gezogen, am Halse mit einer Agraffe zusammengehalten. Die Zeichnung ist gut und erinnert an giotteske Motive.

Bei der Darstellung der Taufe (Fig. 2) hält der Priester das Kind mit beiden Händen um den Leib, um es in den steinernen Zuber zu tauchen, der Pathe, ein bärtiger Greis, fasst dessen Arme. Ersterer ist ein Mönch mit der grossen Tonsur, mit der Alba bekleidet, über derselben eine blaue (ursprünglich wahrscheinlich violette) Mozetta, einen bis zu den Lenden reichenden Kragen mit lang herabhängender Kapuze; die bandartige Stola ist roth. Hinter diesem steht der dienende Kleriker, ein Jüngling im langen Superpellicium mit sehr weiten Ärmeln; er hält in der Rechten das Rituale, in der Linken das als Thürmchen gebildete Ölgefäss. Der Pathe trägt eine bis unter die Kniee reichende Schaube, die Füsse



(Fig. 2.)

[1]) Die Vorstellung der Trinität durch den Vater, der das Crucifix hält, über oder unter dem die Taube schwebt, ist im Mittelalter häufig, aber eine wie die beschriebene, wo der Sohn in seiner Verklärung als Herr der Welt erscheint, ist mir nicht bekannt.

sind nackt. Hinter dem Taufbrunnen stehen wahrscheinlich die Ältern des Täuflings; die Frau trägt eine weisse Gugel.

Der Priester bei dem Messopfer ist mit der roth verbrämten Alba bekleidet, die rückwärts einen gelben Clavis hat, darüber eine ziemlich anliegende rothe Casula, die sich in parallelen Falten zieht, da sie bis auf die Mitte der Unterarme, an deren linkem der bandartige Manipel hängt, herabreicht. Er consecrirt eben den Kelch, daneben steht die Patena mit gebrochener Hostie; hinter ihm kniet der Ministrant, ein Knabe in violettem Kleid. Der Altartisch hat einen kleinen Retabel-Aufsatz, der ein vergoldetes Schnitzwerk, Maria mit dem Kinde und zwei Heilige, über ihnen zwei niedrige Giebel, vorstellt. Die als Querdurchschnitt behandelte Kirche stellt sich als eine eckige Halle dar mit zwei Säulen, welche die tief herabhängenden Gewölberippen tragen; beiderseits ist ein querschiffartiger Anbau, die Rundbogenfenster sind lang und schmal [1]).

Der unter dem Kreuze stehende Erzengel Michael mit Wage und gezücktem Schwert ist von schwacher Zeichnung, etwas verdreht: er trägt einen grünen Mantel über rothem Unterkleid.

Sehr merkwürdig ist die Idee, wie durch den Opfertod des Erlösers die Pforten der Hölle gesprengt und die Väter des alten Testamentes aus der Vorhölle befreit werden, ausgedrückt durch eine aus dem Fuss des Kreuzes hervorwachsende Hand, die Adam, einen Greis in langem weissem Gewand, hinter dem eilf Figuren, unter ihnen Moses, stehen, aus der Vorhölle herausführt. Ein Engel in rothem Kleid neigt sich zu Adam herab und reicht ihm etwas (das Brod des Lebens? oder das Evangelium?). Allerwärts schlagen Flammen aus den Öffnungen hervor. Sehr lebendig ist die Gruppe der Teufel am Schluss; einer von scheusslicher Gestalt mit Fledermausflügeln ist an eine glühende Säule gebunden, es ist wahrscheinlich der Verführer der ersten Menschen gemeint, vor ihm steht der Höllenfürst, eine geschlechtlose Figur, einen Stab in der Hand, sieht ihn an und deutet auf den Vorgang der Befreiung, der sein Werk vereitelt; rückwärts rauft sich ein Teufel die Haare. Diese Gruppe — vielleicht unvollendet — ist nicht farbig sondern blos in schwarzen Contouren auf dem grauen Grunde.

Der dieser Darstellung zu Grunde liegende Gedanke scheint zu sein, dass der Sohn, vom Anfang mit dem Vater eins, durch Vermittlung der Jungfrau das Versöhnungswerk vollbracht, und dass die Wiedergeburt des Menschen durch das Sacrament der Taufe, das blutige Opfer am Kreuze, das die Macht des Teufels brach, und das unblutige am Altare bewerkstelligt werde.

Die Technik ist sehr einfach; es sind dunkle Contouren auf den Anwurf gezeichnet und mit Farbe in Localtönen mit wenig Schattirung ausgefüllt. Die Falten der Gewänder sind nur durch Striche angedeutet. Die Nimben waren aufgelegte Silberplättchen. Die Zeichnung ist im Ganzen ziemlich gut, die Gesichter mit etwas kurzen Nasen sind rundlich, die Gestalten kurz und voll. Die Falten gezogen, nicht scharf gebrochen. Der Styl und Charakter, besonders die Behandlung der Gewänder, die Costüme, namentlich der Priester, die architektonischen Theile u. s. w. deuten mit Bestimmtheit auf die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts als Zeit der Anfertigung dieser Bilder; man wäre versucht sie noch für älter zu halten, wenn nicht angenommen werden müsste, dass die untergeordnete Kunst nicht auf der Höhe der Zeit stand, sondern gegen die Werke hervorragender Meister zurück und längere Zeit im älteren Typus befangen blieb. In dieser Zeit kommen aber bei der Allgemeinheit der Retabel-Altäre nur sehr selten Wandmalereien vor; auch findet man meistens nur Scenen aus dem neuen Testamente oder Heilige, daher diese mystischen Vorstellungen von besonderer Bedeutung sind [1]).

Möchte dieser interessante Fund und die Wichtigkeit, die mittelalterliche Wandmalereien für die Kunstgeschichte haben, die Anregung zur Untersuchung alter Kirchen, besonders des Chorraumes geben, da sich in Niederösterreich manche Reste davon vorgefunden haben, wie zu Mödling [2]), Sieding [3]), Friedersbach, Hardeck, die zum Theil noch der Befreiung von der sie bedeckenden Übertünchung harren.

E. Freih. v. Sacken.

[1]) Ähnliche Architecturen finden wir auf mehreren Flügelaltären, beispielsweise auf dem zu St. Wolfgang in Oberösterreich vom Jahre 1481, ebenso häufig auf Miniaturen des XV. Jahrhunderts; es scheint conventionelle Form zu sein.

Ein Grabstein aus dem Dome zu Gurk [4]).

Über die wechselnde Form der liturgischen Gewänder im Mittelalter belehren uns am verlässlichsten die noch erhaltenen, zeitgemässen Denkmäler der Bildnerei und Malerei.

Ein solches Denkmal der Bildnerei befindet sich in dem Dome von Gurk: ein Grabstein, von welchem ich eine genaue Abzeichnung vorlege (Fig. 1). Dieses Denkmal ist um so bedeutsamer, als wir auf demselben sämmtliche Einzelnstücke des bischöflichen Ornates wahrnehmen, die Alba, die Stola, die Tunica des Subdiakons, die Dalmatik des Diakons, die Casula des Priesters, den Manipel und den Amictus. Der Grabstein hat keine Umschrift, da jedoch die zur Seite gestellte Mitra einen gewählten aber nicht consecrirten Bischof andeutet, die Geschichte des Bisthums Gurk aber keinen Dignitär kennt, welcher zum Bischofe von Gurk giltig gewählt wurde aber als Elector noch vor der Bischofsweihe gestorben ist, als den Salzburger Dompropst Otto, welcher im Jahre 1214 gewählt wurde, aber in demselben Jahre vor seiner Consecration gestorben ist [5]), so unterliegt es keinem Zweifel, dass wir den Grabstein des Erwählten Otto von Gurk vor uns haben. Der Grabstein deckt nur eine Tumba, und es ist daher klar, dass sich die Grabstätte Otto's nicht an derselben Stelle befinden könne, wo sich der Grabstein befindet. Die Lage des Grabsteines gibt uns, im Hinblicke auf die uns über den Tod Otto's erhaltene Legende [6]) den Fingerzeig, wo wir Otto's Grabstätte zu suchen haben.

Der Grabstein ist im Langhause des Domes unter dem fünften Arcadenbogen, dem Fussboden zur Linken der Stiege aufgelegt, auf welcher man aus dem südlichen Nebenschiffe in die Krypta des Domes hinabsteigt.

Die Legende erzählt uns aber, dass Otto auf dem Schlosse Strassburg an beigebrachtem Gift gestorben sei und dass der treue Capellan sich neben der Tumba seines Herrn eine Zelle aufgerichtet, und in dieser durch ein volles Jahr täglich vom

[1]) Interessant ist es auch in so später Zeit eine Taufe durch Immersion zu treffen, ein Beweis, dass sich dieselbe zum Theil bis gegen den Schluss des Mittelalters erhielt, da doch anzunehmen ist, dass sich der Künstler bei der Darstellung an den noch bestehenden Gebrauch hielt. (Vgl. Mittheil. d. k. k. Central-Commission I. Bd., 1856, S. 56.)

[2]) Mitth. d. k. k. Central-Commission III. Bd., 1858, S. 267.

[3]) Ebenda S. 221.

[4]) Nachfolgende Notiz lag der k. k. Central-Commission bereits Ende des Jahres 1859 vor. D. Red.

[5]) Annale S. Rudb. Salisb. z. J. 1214 in Pertz Mon. Germ. Hist. IX, p. 780.

[6]) Acta Sanctorum T. V. Junii, p. 501. u. 502, c. 11—14.

Morgen bis zum Abend fromme Gebete für Otto's Seelenheil dargebracht habe. Dass Otto's Leichnam die Grabstätte im Gurker Dome gefunden habe, dürfte schon die Auflegung



(Fig. 1.)

seines Grabsteines im Dome andeuten; in dem Dome dürfte sich aber wohl kein anderer geeigneter Platz zur Aufstellung einer Zelle für den treuen Caplan finden lassen als die geräumige Krypta, welche den ganzen Raum unter dem hohen Chor und dem Querschiffe einnimmt. Es ist daher kaum zu zweifeln, dass Otto's Tumba in der Krypta gestanden habe, in späterer Zeit aber aus selber, vielleicht zur Raumgewinnung, entfernt, der Leichnam in den Fussboden der Krypta eingesenkt, der Deckel der Tumba aber mit dem Steinbilde, zur steten Erinnerung an die ursprüngliche Stelle der Tumba in der Krypta, neben dem Eingange zu der letzteren aufgelegt wurde.

Der Grabstein ist mit dem Ostende dem Pfeiler zugewendet, welcher südlich den grossen Scheidebogen trägt, welcher das Mittelschiff des Langhauses (die Laienkirche mit dem Kreuzaltar) von dem Mittelschiffe des hohen Chores scheidet. Diesem Pfeiler ist als Werkstück ein kräftiger Steinwürfel eingeschoben, welcher ursprünglich einem Römerdenkmale, wie sich in Gurk mehrere Römer-Schriftsteine befinden, angehört haben dürfte. Auf die dem Grabsteine Otto's zugewendete Fläche jenes Würfels ist im Hochrelief eine männliche Figur sculpirt, welche mit gegürteter Tunica, eine Giesskanne (offenbar ein Opfergefäss) mit der Linken trägt. Der Volksglaube will in dieser Sculptur das Abbild des Koches erkennen, welcher dem Erwählten Otto von Gurk das tödtende Gift beibrachte, und es ist wenigstens nicht unmöglich, dass auch der erwähnte Glaube mitgewirkt habe, um dem Grabsteine Otto's die gegenwärtige Stelle anzuweisen.

G. Freih. v. Aukershofen.

Wappen und Scepter der Stadt Gurkfeld in Krain.

Die Stadt Gurkfeld hat für die Geschichte Krains eine mehrfache Bedeutung. Dass die römische Colonie Noviodunum (oder, wie sie auf Römersteinen geschrieben ist, Neviodunum) am Gurkfelder Boden gelegen gewesen sei, wird heut zu Tage ohne Widerspruch angenommen und steht erwiesen da [1]). Nicht blos die bezüglichen Angaben alter Geographen [2]) stellen diese Thatsache ausser Zweifel, sondern namentlich auch die vielen Funde römischer Alterthümer insbesondere bei Dernovo, einem Dorfe bei Gurkfeld [3]).

Es wird sicher von Interesse sein, die Resultate dieser Forschungen, verbunden mit den Ergebnissen der im Jahre 1859



(Fig. 1.)

auf Kosten und Veranlassung des historischen Vereins für Krain und unter Leitung des k. k. Ingenieur-Assistenten und Corre-

[1]) Mittheil. des histor. Vereins für Krain 1856, p. 19. „Die Lage mehrerer Römerstädte in Krain und deren Nachbarländern". Von Hizinger. 6. Noviodunum.

[2]) Ptolemaus lib. II. c. 15. — Antonini Itinerarium. — Tabula Peutingeriana.

[3]) Schönleben „Apparatus" p. 222; Valvasor „Ehre des Herzogtums Krain" V. Buch, p. 239, VIII. Bd. p. 743; Linhart „Versuch einer Geschichte von Krain" I. p. 312; Richter im „Illyrischen Blatte" (Laibach 4°.) 1819, Nr 8; Mittheilungen des histor. Vereines für Krain 1846, p. 15 fg. „Ausgrabungen in den Ruinen von Noviodunum von H. Costa (mit einer lithogr. Tafel); ebenda 1851, p. 1 und 2, 26 — 28: „Historische Notizen, gesammelt von Heinrich Freyer" (mit 3 lithograph. Tafeln und in den Text gedruckten Holzschnitten); ebenda 1860, p. 16.

spondenten Joseph Leinmüller vorgenommenen Nachgrabungen, übersichtlich zusammenzustellen.

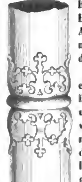
Eine nicht mindere Bedeutung, als das Noviodunum des Alterthums, scheint die Stadt Gurkfeld im Mittelalter und bei Beginn der neuen Zeit gehabt zu haben. Leider ist diese Periode der krainischen Geschichte bisher gänzlich vernachlässigt worden und demnach ganz unaufgehellt. Es muss daher jeder Beitrag in dieser Richtung willkommen heissen. Aus diesem Grunde dürften die beiliegenden, vom Herr Correspondenten Leinmüller gütigst nach den zu Gurkfeld befindlichen Originalen aufgenommenen Abbildungen des der Stadt im Jahre 1477 verliehenen Wappens und des Scepters von 1628 (Fig. 1 und 2), welche hier, so wie die nachstehenden historischen Notizen, zum ersten Male veröffentlicht werden, von Interesse sein.

Gurkfeld wurde von Kaiser Friedrich IV. mit der Urkunde ddo. Wien am Mittwoche vor dem Sonntage Oculi in der Fasten (5. März) zur Stadt erhoben und mit einem Wappen, auch vielen anderen Freiheiten begnadiget. Die Rechte und Freiheiten der Stadt wurden bestätiget, bekräftiget und vermehrt von Kaiser Maximilian dem I. ddo. Worms am Samstage nach S. Margarethen 1495; von Ferdinand I. ddo. Wiener-Neustadt 22. August 1523 und Wien 5. October 1530, dann 28. August 1563 (in Betreff der Jahr- und Wochenmarktsgerechtsamen), endlich von dessen Sohne Erzherzog Ferdinand ddo. Grätz 13. Februar 1567 und letzten März 1600.

Die Stelle, welche die Wappenverleihung betrifft, lautet wörtlich so: „Wir haben auch denselben unsern Burgern daselbst zu Gurgkhfeld von Römischer Kaiserlicher macht, und als Landsfürste zu derselben unser Stott ain Wappen und Clainot | mit namen ain Schildte von Lasur | in des Grunde ain grüns gebürge stund in Pessern thaile ain Figur der Bildnus Sant Johanns des Heiligen Euangelisten | in Rott beclaidet habende in seiner hand ain gülden Kelch daraus entspringende Figur Dreyer Schlangen und in dem andern thaile des Schildes | ain Figur einer Stott mit Turmen, weissen gemäuer und Rotten Dache. Alsdann die in der mitte diss gegenwärtigen unsers Briefs gemalet und mit farben aigentlichen aussgestrichen sind | verliehen und gegeben | [1]). Also das Sy und Jr nachkhomben dieselben Wappen und Clainot, zu der bemelden unser Stott notturfften in Jnsigeln Petschaften Khlain und grossen und zu allen Jren geschefften auch zu schimpf und ernst und allen andern sachen und thaten üben und brauchen mögen | Jnmassen das annder unser Stött daselbs in Steyr zu thuen haben". —

(Fig. 2.)

Über die Verleihung und den Gebrauch des Scepter ähnlichen Stabes liegen keine Urkunden vor. Herr Leinmüller bestätigt mir aber, dass laut mündlicher an Ort und Stelle erhobener Überlieferung: 1. Der (Gerichts-) Stab in den Sitzungen des (Stadt-) Rathes von dem vorsitzenden Richter bei entstehenden Streiten, und beim Ordnungsrufe als Machtzeichen gehandhabt wurde; 2. neu aufgenommenen Bürgern sei durch Berührung mit demselben das Bürgerrecht ertheilt worden; 3. bei öffentlichen Auf- und Umzügen, namentlich der Frohnleichnams- und Auferstehungs- Procession, sei er dem Richter vorgetragen worden.



(Fig. 3.)

Man ersieht aus diesen Daten, dass damit eigentlich die Machtfülle der städtischen Herrlichkeit und rücksichtlich deren Repräsentanten und Vorstehers, Richters angedeutet werden wollte. So mag derselbe, vielleicht gleichzeitig mit einem Schwerte, dem eigentlichen Sinnbilde der Gerichtsbarkeit, seiner Zeit bei den öffentlichen Gerichtsverhandlungen seine Rolle mitgespielt haben, wenngleich die Tradition (da die Erinnerung an diese letzteren selbst inzwischen im Volke erstorben ist) nichts mehr davon weiss. —

Ein getreues Bild dieses Stabes, vierfach verjüngt, gibt Figur 2. — Die natürliche Länge desselben beträgt 30 Zoll, seine Breite 5/8 Zoll. Er ist von Silber, an den Verzierungen (Arabesken und Spitze) vergoldet. In der Mitte befindet sich ein aufgelegtes Band mit zwei Wappenschildern, von denen das vordere das Wappen von Gurkfeld, das rückwärtige einen Doppelaar mit Schwert und Scepter trägt. Am Rande befindet sich eine Inschrift: „STOTT 1526 GURGKHFELDT." — Fig. 3 stellt ein Arabeske des Stabes in natürlicher Grösse dar. Auf der untern Fläche sind die Buchstaben MP (wahrscheinlich das Monogramm des Verfertigers) eingestochen [1]).

Die Arundel-Gesellschaft in London.

Von dem Gedanken getragen, dass in unserer Zeit das Bedürfniss und die Empfänglichkeit vorhanden sei, sich nachhaltig und ernst mit den Meisterwerken der vergangenen Kunst zu beschäftigen, unterstützt von dem grossen Aufschwunge, welchen die Vervielfältigungskünste in letzterer Zeit erfuhren, trat im Jahre 1849 eine kleine Zahl kunstbegeisterter Männer in London zur Stiftung einer Gesellschaft zusammen, welche ohne alle Nebenzwecke die Verbreitung reiner Kunstkenntniss, die Uebung des Geschmackes sich zur Aufgabe stellte. Zum Patrone erkor sie den berühmten Kunstkenner und Kunstsammler des XVII. Jahrhunderts, den Grafen Thomas Arundel. Im Plane der Gesellschaft lag es, durch den Kupferstich oder andere passende Vervielfältigungsweisen eine Anzahl der schönsten Schöpfungen der älteren Kunst zu veröffentlichen und insbesondere solche Werke zur allgemeinen Kenntniss zu bringen, welche entweder durch ihre Entlegenheit schwer zugänglich sind, oder deren Bestand aus dem einen oder anderen Grunde gefährdet erscheint. Demgemäss richtete sie ihr Augenmerk zunächst auf die italienischen Fresken des XIV. bis XVI. Jahrhunderts; doch auch die Werke der Sculptur, der antiken wie der neueren, hat sie in den Kreis ihrer Wirksamkeit gezogen und auf ihre Vervielfältigung und Verbreitung Bedacht genommen.

Die Thätigkeit der Arundel-Gesellschaft währt bereits volle zehn Jahre, und sie hat innerhalb dieses Zeit-

---

1) Die hintere Wand des Siegels (Fig. 1) ist dunkelblau.

1) Sollten die beiden Buchstaben M. P. nicht den Namen Martin Porobello, Bildhauer zu Klagenfurt, bezeichnen, der das Denkmal zu Murau für die in ihrem 89. Lebensjahre verstorbene reiche Gräfin Anna zu Schwarzenberg, geborne Neumann zu Wasserleonburg, im Jahre 1624 verfertigt hat? D. Red.

raumes ihre Aufgabe glänzend gelöst; was die Kräfte des Einzelnen weitaus überstieg, wurde durch die gemeinsamen Bemühungen der Mitglieder verwirklicht. Doch wäre es unbillig zu verschweigen, dass die Gesellschaft der Liberalität und Begeisterung einzelner Privatpersonen Viel und Grosses verdankt. Diese stellten ihr ihre Schätze, ihre Kenntnisse, ihre Zeit und ihr Geld zur Verfügung. Was England an wahren Kunstkennern besitzt, wurde freiwilliger Agent der Gesellschaft. Es ist Layard, der berühmte Ninive-Reisende, welcher ihre Aufmerksamkeit auf vergessene Fresken Italiens lenkt und alle Hindernisse, welche der Wirksamkeit der Gesellschaft entgegengestellt worden, wegräumt; es ist Ruskin, Englands „malerische Feder“, welcher mit seinem Rathe und seiner Mitwirkung stets bei der Hand ist, es ist der Deutsche L. Gruner, welcher freudig die Verantwortlichkeit für die künstlerische Vollendung der Publicationen auf sich genommen hat.

Die Früchte dieses unverdrossenen und einsichtsvollen Eifers liegen in den Arbeiten der Arundel-Gesellschaft zu Tage. Sie hat, um nur das Wichtigste hervorzuheben, Giotto's Ruhm neu belebt. Das besterhaltene und anziehendste seiner Werke, die Wandgemälde in der kleinen Kirche St. Maria dell' Arena zu Padua, waren verhältnissmässig am wenigsten bekannt; die Arundel-Gesellschaft liess nicht blos eine treffliche Totalansicht — ein Meisterwerk des Farbendrucks — anfertigen, sondern veröffentlicht nach und nach die ganze Reihe der Compositionen in Holzschnitten, deren Ausführung dem Kunstcharakter des XIV. Jahrhunderts möglichst genau angepasst wurde. Ein nicht geringeres Verdienst hat sie sich durch treue Reproduction des Dante-Bildes in Bargello, von Giotto's Hand gemalt, erworben, welches durch die Energie Mr. Kirkup's aufgefunden und vor dem Verderben gerettet wurde.

Wie das XIV. ist auch das XIII. Jahrhundert würdig vertreten, und auch hier dem Programme gemäss das minder Bekannte und Zugängliche, wie z. B. die Wandgemälde der Umbrischen Schule, in den Vordergrund gestellt. Wir lernen Ottavio Nelli, einen Hauptbegründer der Schule, in seinem besten Werke zu Gubbio, wir lernen ferner Perugino und Pinturicchio (Kathedrale von Spello) kennen. Arbeiten von Giov. Santi und Fr. Franci, Fillipino Lippi und Benozzo Gozzoli, endlich von Leonardo da Vinci sind für die nächste Zeit zur Herausgabe vorbereitet. Über den Werth und die Schönheit der Originale braucht man kein Wort zu verlieren. Wohl aber verdient die treffliche Weise der Publication hervorgehoben zu werden. Während durch den Farbendruck der Gesammteindruck der Bilder oft in überraschender Weise vergegenwärtigt wird, ist durch Umrisszeichnungen in der Grösse des Originals Sorge getragen, dass auch die feineren Charakterzüge der Meister dem Auge nahe treten.

Diese Reproductionen bilden grösstentheils die Jahresprämie der Mitglieder. Um die Nachbildungen der Sculpturwerke zu verbreiten, wurde ein anderer Weg eingeschlagen. Sie werden den Mitgliedern der Gesellschaft zu einem ermässigten Preise verkauft. Die grösste Publication, die in diesem Kreise erschienen ist, sind sehr interessante Abgüsse nach Elfenbeinsculpturen alter und neuer Zeit in 14 Serien, 117 Werke umfassend. Auf keine andere Weise wäre es möglich gewesen, die Entwicklung der plastischen Kunst so vollständig zu geben und dabei gleichzeitig durchaus künstlerisch werthvolle Beispiele zu wählen. Diese Sammlung, einzig in ihrer Art, sollte an keiner Kunstanstalt, welche Plastik in weiterem Umfange treibt, fehlen, zumal die Anschaffung derselben zu einem verhältnissmässig niedrigen Preise (175 Thlr.) ermöglicht ist. An der Hand dieser Elfenbeinreliefs kann man alle Wandlungen der plastischen Kunst auf das genaueste verfolgen. Dass die Arundel-Gesellschaft auch in ihren plastischen Reproductionen die ältere Italienische Kunst nicht vergisst, ist doppelt erfreulich, und es ist nur zu wünschen, dass sie dem wunderbar zarten Frauenkopfe aus der Florentinischen Schule des XV. Jahrhunderts, welchen sie im vorigen Jahre abgiessen liess, noch ähnliche zahlreiche Werke anfüge.

Die unsicheren und schwankenden Verhältnisse, die in den jüngsten Tagen in Italien eingetreten sind, und welche nicht blos den Verfall aller politischen und socialen Institutionen herbeizuführen drohen, sondern damit im Zusammenhange auch den Bestand manchen Kunstwerkes gefährden, machte der Arundel-Gesellschaft zur Pflicht, daselbst die Erfüllung ihrer Aufgabe mit möglichst grossem Aufwande von Energie und ohne allen Zeitverlust zu verfolgen. Aus diesem Grunde hat die Gesellschaft die Gründung eines besonderen Copirfondes beschlossen, dessen Einkünfte dazu dienen sollen, die mit dem Schicksale gänzlicher oder theilweiser Zerstörung bedrohten Werke so rasch als möglich copiren zu lassen und auf diese Art wenigstens in Abbildung dem Kunstgenusse und der Forschung zu erhalten. Vorläufig sind es die Werke von Meistern, auf welche die besondere Aufmerksamkeit gerichtet ist, und zwar die Predigt des heiligen Augustinus und der Tod der heil. Monika von Benozzo Gozzoli aus S. Gimignano, die Disputation des heil. Thomas von Aquino und zwei Köpfe von Filippino Lippi aus St. Maria zu Rom, die Vermählung und das Begräbniss der heil. Cäcilia von Fr. Francia zu Bologna, die Verkündigung von Pinturicchio aus Spello und endlich desselben Meisters 10 Bilder aus dem Leben Pius II. aus der Libreria zu Siena. Bereits erfreut sich dieser Copirfond namhafter Beiträge, so dass die Ausführung des Vorhabens als gesichert zu betrachten ist.

Aber nicht blos die Wirksamkeit dieser Gesellschaft ist eine bedeutende, auch der äussere Erfolg derselben steht damit in vollkommener Übereinstimmung und beweist, dass für echte Kunst die Theilnahme glücklicher Weise noch in weiten Kreisen vorhanden ist.

In England sind im Jahre 1858 nahezu 200 Mitglieder zu der Arundel-Gesellschaft neu hinzugetreten, die Gesammtzahl der Subscribenten überschreitet bereits das halbe Tausend, wodurch die Gesellschaft in den Stand kommt, die jährliche Summe von fast 4000 Thlr. ihren Publicationen zuzuwenden. Aber der Ruf dieser Gesellschaft ist auch bereits über die trennenden Canalwässer gedrungen. In Frankreich wirbt der bekannte Archäologe Didron mit begeistertem Eifer neue Theilnehmer und auch für Deutschland hat sich eine Agentur gebildet, welche auf den Wunsch und die Bitte mehrerer Kunstfreunde Herr Dr. Georg v. Bunsen auf Burg Rheindorf bei Bonn zu übernehmen die Gefälligkeit hatte. Ein kleines Schriftchen von Prof. Springer in Bonn, welches dem Wirken dieser Gesellschaft gewidmet ist und uns die Gelegenheit für die vorstehende Darstellung bot, hat den Zweck, die deutschen Kunstfreunde zu zahlreichem Beitritte aufzufordern, da ja das Unternehmen der Arundel-Gesellschaft mit einem gewissen Rechte als ein Werk auch deutschen Wissens und Könnens betrachtet werden darf, weil, um ihm den Stempel der grössten Vollendung zu sichern, deutsche Kräfte herangezogen werden mussten: Gruner, Schäffer, Kramer und Storch tragen den Ruhm deutscher Kunstfertigkeit über den Canal — gönnen wir ihren Erzeugnissen die Rückkehr in ihr Vaterland! Dr. H.

Zur Geschichte der Spielkarten.

Wir verdanken der Freundlichkeit des Herrn R. Weigel in Leipzig die Mittheilung, dass der Meister jener vortrefflichen Holzschnitte, welche im Besitze Sr. Excellenz des Herrn F. M. L. Ritter v. Hauslab sind, und welche wir im Junihefte S. 143 mitgetheilt haben, ein Erhard Schön ist, dessen Figuren bald an H. S. Beham, bald an Aldegraven erinnern. — Bartsch (P. Gr. T. VII. p. 425) erwähnt desselben ebenso wenig, als Passavant in seinen Nachträgen zum Peintre-graveur. Das Ottley bekannte Exemplar Einer Karte dieses Spieles wurde in seiner Auction verkauft.

E.

Zur Frage der Doppelcapellen.

Bei dem Durchstöbern der alten Gedichte wurde ich auch auf die altfranzösischen geführt und stiess dabei im Roman de la Charrette, den Jonkoloet im zweiten Theile seines Roman van Lancelot ('sGravenhage 1849) in der Einleitung mittheilt, auf folgende Stelle, die bei der Behandlung der Doppelcapellen nicht ohne Belang ist. Die Situation ist folgende: Lancelot ist in einem Schlosse und soll dort seine Verwandten von Höllenqualen durch Aventuren erlösen.

Et il le maine à une degré, et il avale tot ce degré jusque'en la cave, et voit au chief très-desus la chapele une grant tombe. Und er führt ihn an eine Treppe und er geht die Treppe herab bis in das Gewölbe und sieht in der Ecke grade unter der Capelle ein grosses Grabmal. (Jonkl. Lanc. II. pag. XCVI.)

Ferner findet sich im erzbischöflichen Palast zu Reims eine Doppelcapelle. (Ramé, notes sur quelques châteaux de l'Alsace. De Caumont, Bullet. monum. Bd. XXI, pag. 191. cf. Viollet le Duc, Dictionnaire II, pag. 239.)

J. A.

Die wissenschaftlichen Versuche zur Erforschung ägyptischer Denkmale.

Bei Eröffnung des diesjährigen ägyptischen Curses am College de France, hielt Herr Emanuel v. Rougé, Director der k. k. ägyptischen Gallerie im Louvre, eine meisterhafte Rede, in welcher er eine Darstellung gibt von allen wissenschaftlichen Versuchen, die zur Erforschung ägyptischer Denkmäler und Schreibart bis auf Champollion gemacht worden sind, von dessen Entdeckungen und den Resultaten neuester Forschungen. Er beginnt mit der Expedition nach Ägypten unter Bonaparte, durch welche der erste Lichtstrahl moderner Forschung auf das Nil-Thal geworfen wurde; schildert die Vorboten Champollion's, den Engländer Young und Sylvester de Sacy, welche zuerst die demotische Schrift entzifferten in einem Handelsvertrage, der in ägyptischer und griechischer Sprache geschrieben ist, und schliesst mit der Bemerkung, dass gegenwärtig kein ägyptisches Denkmal vorhanden sei, dessen Zweck und Alter nicht bestimmt werden könnte. — Das erste Resultat der Hieroglyphen-Entzifferung war Kenntniss der altägyptischen Geschichte und chronologische Feststellung der unzähligen Monumente. Wir wissen jetzt, dass die asiatischen Nationen, denen man die früheste Cultur zuschrieb, sich erst beim Beginn des zweiten Zeitalters Ägyptens, also um 1860 nach Chr. Geb., in der Dämmerung der Geschichte zeigen; der vorhandenen Monumente Zweck, Alter und Entstehung, worüber das classische Alterthum schon im Dunkel war, sind jetzt ausser allen Zweifel gesetzt; die Pyramiden von Gizeh waren wirklich Grabmäler der Pharaonen von der 4. Dynastie und man hat die Namen Choufou (Cheops bei Herodot), Schafra (Kephren) und Menkera (Mikerinos) auf ihnen gefunden. Diese Pyramiden, mehr aber noch die grosse Sphinx von Gizeh und das dazu gehörige Tempelchen, zeigen von einem bedeutenden architektonischen Verständniss im Jahre 4000 vor Chr. Geb. In diesen Bauten herrscht schon ein bewusstes Gleichgewicht zwischen den Gestalten von allgemeiner und denen von besonderer Bedeutung — d. h. zwischen der Architectur und der mit ihr in Verbindung stehenden bildlichen Darstellung. Damals waren auch bereits die Regeln der Schreibkunst festgestellt, in den folgenden Jahrhunderten haben sie freilich einen grösseren Reichthum und eine grössere Mannigfaltigkeit erlangt, aber der eigentliche Buchstabe war geheiligt und seine Erfindung verliert sich in der Nacht der Traditionen. — Die zweite Entwickelung ägyptischer Kunst findet sich in den Ruinen und Monumenten zu Theben, hervorgegangen aus den kriegerischen Erfolgen der Pharaonen von der 12. Dynastie. Hier ist der Tempel von Karnak mit der unendlichen Sphinx-Allee; hier sind die Gräber, in welchen man den Ägypter selbst und alle möglichen Geräthschaften gefunden hat, da es bei ihnen heiliger Brauch war, dem Todten seine Werkzeuge mit ins Grab zu geben; hier endlich hat man den kostbaren Schatz von Papyrus-Rollen gehoben, der das hellste Licht über diesen Zeitraum wirft. — Durch den Einfall nomadischer Völker in Ägypten ist die regelmässige Folge der Monumente auf 2 Jahrhunderte unterbrochen. Der König Amaris von der 18. Dynastie drängte endlich diese Völker bis an die Grenzen seines Landes zurück, überschritt dieselben und eroberte einen grossen Theil der damaligen civilisirten Welt. Unter dieser und der folgenden Dynastie war Ägypten auf der Höhe seines Reichthums und Ruhmes und noch heute ist das Land überfüllt von Monumenten aus jener Epoche. Nach diesen ruhmreichen Dynastien sank Ägypten zu seiner natürlichen Bedeutung zurück und man merkt wohl an dem bescheideneren Tone der Inschriften und der geringeren Bedeutung der Denkmäler, dass es nicht mehr mit den Schätzen Asiens wirthschaften kann. Dennoch erhielt sich bei ihnen selbst in der spätern Zeit, wo Griechen und Römer ihren Einfluss übten, der eigenthümliche Charakter ihrer Bauart.

Diese Kenntnisse sind unmittelbare Erfolge der Champollion'schen Entdeckung. Die Aufgabe des Ägyptologen der Gegenwart besteht darin, durch vergleichende Sprachstudien und durch die gewonnene Wissenschaft der Geschichte, Religion und Cultur Ägyptens die Fragen zu beantworten: Woher stammt die uralte ägyptische Cultur? Welchen Zusammenhang hat sie mit der phönizischen, indischen und jüdischen? Welchen Einfluss übte sie auf die hellenische Kunst? Champollion's Genie, Kenntnisse und unermüdlicher Fleiss waren gewiss am befähigtsten die Fäden dieser Fragen zusammenzufügen; leider hat ihm der lange Aufenthalt in den Gräbern von Beban-el-Molouk eine Krankheit zugezogen, die ihn zu frühzeitig der Wissenschaft entriss. Seine drei talentvollen Reisebegleiter, die Italiener Rosellini, Francois Salvolini und unser Nestor L'Hote wurden in ihren weiteren Forschungen ebenfalls durch den Tod unterbrochen, welchen Ägypten seinen bedeutendsten Entdeckern bereitet hat. Indessen ist das Ziel unverweilt im Auge behalten worden, und der endliche Erfolg nicht zu bezweifeln. Es gehört zu dem Unmöglichen hier alle Werke der neuesten Reisenden und Archäologen, die sich um Ägypten verdient gemacht haben, aufzuzählen, indessen soll ein kurzer Auszug beweisen, wie entschieden Provinz nach Provinz dieses grossen Reiches der Wissenschaft zugänglich gemacht wird. Von allen Andern sei Lenomant der Einzige welcher seine Kenntnisse aus dem Munde Champollion's hat und sein bedeu-

tendes Werk „Introduction à l'histoire de l'ancienne Asie“ genannt. Hier bemächtigt sich die neue Wissenschaft zuerst der alten Geschichte Asiens. — In England haben sich besonders ausgezeichnet: Wilkinson durch sein gründliches Werk über die Sitten und Gebräuche der Ägypter; Herr Leeman in seinen historischen Forschungen, und der Oberst Wyse durch riesige Ausgrabungen. Ein irländischer Gelehrter, Hincks, dessen Name auch in den assyrischen Entdeckungen einen bedeutenden Rang einnimmt, verglich mit Erfolg die wechselseitige Übereinstimmung der ägyptischen Buchstaben mit den hebräischen und phönizischen, aber die Ähnlichkeit ist noch viel grösser, als man bis jetzt geglaubt hatte, wie wir in einem neueren Werke darzulegen suchen. Wir sind auch der Ansicht, dass das phönizische Alphabet, welches man als die Quelle der Schreibkunst anzusehen pflegt, und aus der Cursivschrift der Ägypter entnommen ist, lange vor dem Jahrhundert des Moses bestand. — In Deutschland hat Lepsius durch seine Entzifferungs-Methode einen bedeutenden Fortschritt hervorgebracht. Er bewies, dass in den frühesten Epochen das Alphabet viel einfacher war und bestimmte genauer als Champollion und Salvolini die verschiedenen Classen ihres Charakters. Die demotische Schrift war seit Young und Champollion vernachlässigt worden. Brugsch in Berlin[1]) gebührt die Ehre ihre Schwierigkeit in seiner „Grammaire demotique“ zum grössten Theil überwunden zu haben. Demselben Verfasser verdankt man noch andere bedeutende Schriften über Ägypten und man kann behaupten, dass er den Theil, welcher sich auf die alte Geographie bezieht, gegründet hat. — Frankreich blieb in diesem Wettkampf nicht zurück. Zu den berühmten Werken von Letronne und Raoul-Rochette kann man die Memoires des Herrn Biot zuzählen, welche eine feste Grundlage den Untersuchungen über Astronomie und Kalender der Ägypter gegeben haben. Endlich erwähnte der Redner auch seine Übersetzungen mehrerer historischer Manuscripte aus den Zeiten des Moses, eines Gedichtes auf die Schlachten des Königs Ramses und eines Romanes, betitelt: „die beiden Brüder“ welcher, grosse Ähnlichkeit mit der Geschichte Joseph's hat. Ferner gibt er einen Wink über die grosse Bedeutung der gegenwärtig im Gange befindlichen Ausgrabungen assyrischer und karthagischer Alterthümer. J. Naschelsky.

[1]) Gegenwärtig mit der preussischen Gesandtschaft auf der Reise nach Persien.

Literarische Besprechung.

W. Burger als Kunstschriftsteller, namentlich über die flamändische und holländische Malerschule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Angezeigt von G. F. Waagen.

(Schluss.)

Ich komme nun auf die niederländische Schule des siebzehnten Jahrhunderts, als dem Lieblingsgebiete des Verfassers und dem, worauf er sich nambafte Verdienste erworben hat. In Betreff des Rubens, womit dieser Abschnitt beginnt, und über den ich selbst ernste Studien gemacht habe[1]), kann ich freilich einigen Äusserungen durchaus nicht beistimmen. Er nennt ihn einen Maler des Verfalls (decadence). Dieses wäre höchstens von dem Standpunkte der streng kirchlichen Malerei im Verhältniss der Schule der van Eyck zuzugeben, da allerdings die, diesem Bereich angehörigen Bilder des Rubens mit dem tiefen und innigen religiösen Gefühl, welches uns aus den Bildern jener alten Meister entgegen weht, etwas sehr Weltliches und Äusserliches haben. So aber ist es vom Verfasser nicht gemeint. Wenn aber Rubens, ganz allgemein aufgefasst, der Epoche des Verfalls angehört, so gilt dasselbe auch von Rembrandt und der sämmtlichen holländischen Schule dieser Epoche, was sich doch schwerlich mit den gerechten Äusserungen der höchsten Bewunderung verträgt, welche der Verfasser den Meistern derselben spendet. Ich habe daher auch stets diese ganze niederländische Malerschule des siebzehnten Jahrhunderts als eine zweite Epoche der Blüthe betrachtet. An eine sehr feine Beobachtung des berühmten englischen Malers Sir Josua Reinolds, dass nämlich die grossen Coloristen der venetianischen Schule in ihren Bildern dem stärksten und schwächeren Licht nur ein Viertel, dem tiefen Schatten ein anderes Viertel der Fläche eingeräumt, die übrige Hälfte aber für die Halbtöne aufbehalten hätten, während Rubens das Licht viel mehr ausgedehnt, Rembrandt es höchstens auf ein Achtel der Fläche beschränkt hatte, knüpft der Verfasser eine Bemerkung in Betreff auf Rubens an, welche mir als nicht gerecht erscheint. Allerdings ist es ihm zuzugeben, dass bei den Meistern des Helldunkels, einem Tizian, einem Rembrandt, die Lichter durch den Gegensatz mit den tiefen Schatten eine schlagendere Wirkung machen, als die grossen Lichtmassen in den meisten Bildern des Rubens. Wenn er aber so weit geht zu behaupten, dass durch die im vollsten Licht gehaltenen Körper des Jesus und Johannes auf der wunderschönen heiligen Familie von Rubens, welche einst vom Kaiser Joseph II. dem Ritter Bertin geschenkt, jetzt eine der Hauptzierden der reichen Sammlung des Marquis von Hertfort ausmacht, die Köpfe, der Ausdruck, das Gefühl ganz verloren ginge, und man nur das leuchtende Fleisch sähe, so finde ich es gerade bewunderungswerth, dass, trotz dieser, mit der seltensten Wärme und Klarheit gemalten Körper sich jene anderen Eigenschaften noch völlig geltend machen. Wenn dagegen der Verfasser äussert, dass Rubens den Bau des menschlichen Körpers so gut wie Raphael, vielleicht selbst so gut wie Michelangelo verstanden habe, und die bei ihm vorkommende Schwülstigkeit der Formen nicht von der Zeichnung, sondern von der Art seiner Färbung herrühre, so kann ich ihm hier ebenfalls nicht beipflichten. Trefflich sind dagegen die Bemerkungen des Verfassers über verschiedene andere Bilder von Rubens. Mit Recht stellt er das Gemälde des heil. Martin, welcher seinen Mantel mit den Armen theilt, aus der Sammlung der Königin von England, an die Spitze. Die Schönheit der Composition vereinigt sich hier mit dem Coloristen auf seiner vollen Höhe. Die Bemerkung, dass die Schenkel und der Oberkörper in der Verkürzung wegen Mangels einiger Halbtöne nicht ganz, wie sie sollten, zurückgehen, zeigt die ganze Feinheit seines Auges, die Wahrnehmung einer gewissen Kälte, in dem sonst wunderschönen eignen Portrait des Rubens aus derselben Sammlung für die seltene Feinheit seines Gefühls. Gerade in diesem Punkte ist diesem Bilde das ebenfalls von ihm selbst ausgeführte Portrait des Rubens in der Sammlung der Uffizii überlegen. Wie meisterlich der Verfasser es versteht ein Bild zu beschreiben, beweist seine Schilderung der berühmten, unter dem Namen des Regenbogens bekannten Landschaft von Rubens, welche der Marquis von Hertfort, als jetziger Besitzer im Jahre 1856 in einer Versteigerung in London, bei welcher ich zugegen war, mit 113.750 Francs bezahlte. Mit besonderer Vorliebe hat der Verfasser den Abschnitt über van Dyck behandelt, welcher allerdings als Portraitmaler in Manchester in einer Vollständigkeit vorhanden war, wie dieses weder früher der Fall gewe-

[1]) Über den Maler Petrus Paulus Rubens im historischen Taschenbuch von Friedrich von Raumer von 1833.

sen, noch je wieder der Fall sein dürfte. Mit vollem Recht sagt der Verfasser, dass van Dyck unter allen Portraitmalern der eleganteste ist. Wenn er aber wegen dieser Eigenschaft, wegen der feinen Züge seines Gesichtes, wegen der Begebenheiten seines Lebens, zu dem Ausspruch kommt, dass er nichts Flamänisches habe, sogar das Gegentheil eines Flamänders sei, so kann ich ihm hierin nicht beistimmen. Es gibt Portraite des Rubens, welche an Adel und Eleganz denen des van Dyck nichts nachgeben. Ich will hiefür nur das Bildniss des Grafen Arundel in Warwickcastle, und das seiner zweiten Frau, Helena Forment, mit einem Pagen in Blenheim anführen. Und doch ist Rubens ein Flamänder „par excellence". Van Dyck hat, seinem Naturell gemäss, diese edlere Seite seines Meisters aufgefasst und noch feiner ausgebildet, während der nächst ihm bedeutendste Schüler des Rubens, Jakob Jordaens, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, sich mehr die derb realistische Seite desselben aneignet, und in einer noch niedrigeren Sphäre zur Ausübung bringt. Eben so wenig kann ich dem Verfasser zugeben, dass die Kunstweise des van Dyck sich erst, als er seinen Aufenthalt dauernd in England genommen, ganz frei entwickelt habe. Dieses geschah bekanntlich erst im Jahre 1632. Fast alle seine historischen Bilder und noch mehrere seiner, auch nach dem Urtheil des Verfassers schönsten Portraits fallen indess früher. So das berühmte Portrait des van der Geest in der Nationalgallerie in London (dort das des Gevartius genannt), das des Thiermalers Frans Snyders zu Castle Howard, dem Landsitz des Grafen Carlisle, und eine der schönsten Zierden der Ausstellung von Manchester, so wie endlich die ebenda befindlichen, mit dem Jahre 1630 bezeichneten Bildnisse des Herrn Leroy und seiner Gemahlin aus der Sammlung des Marquis von Hertfort. Der Verfasser, welcher leider meine Urtheile über die Bilder auf der Ausstellung in Manchester und aus einem, mir gänzlich unbekannten Aufsatz in der „Revue universelle des arts", der ein sehr ungenauer Auszug meiner darüber im deutschen Kunstblatt vom Jahre 1857 gemachten Mittheilungen zu sein scheint, kennt, lässt mich nach diesem sagen, dass die, als in der Folge von Bildnissen ausgezeichneter Engländer enthaltenen, Portraite zu seinen ziemlich gewöhnlichen gehörten, während ich doch gerade zwei derselben, das der Lords John und Bernhardt Stuart und der Grafen von Bedford und Bristol, als in Auffassung, Wärme der Farbe und fleissiger Ausführung zu seinen schönsten Bildern gehörig, hervorhebe. Mit grossem Wohlgefallen verweilt der Verfasser bei einem der schönsten Bilder des van Dyck aus seiner genuesischen Epoche, welche einen ganz eigenthümlichen Charakter tragen. Es stellt drei Knaben einer edlen genuesischen Familie vor. Ich gebe hier die vortreffliche ästhetische Würdigung und die lebendige Beschreibung als eine Probe der Ausdrucksweise des Verfassers: „Il est peint dans le style coloré, ferme, hardi, de la période génoise. Ni dans le dessin, ni dans le ton surtout, on ne sent l'élève de Rubens; on dirait plutôt un sectateur de Giorgione et de Titien, exagérant la variété et l'éclat de la couleur vénitienne. On dirait qu'ici van Dyck, qui le plus souvent est argentin et tendre, a pris sa palette de coloris dans le coeur d'une granate ouverte. Sur les degrés d'un péristile, entre deux colonnes deux petits garçons debout; l'un, qui peut avoir cinq ans, s'étale dans une magnifique robe de velours rouge, brodée d'or; il tient dans sa main droite un oiseau, à pleine main, comme il tiendrait une balle pour jouer, avec le sans-souci cruel de l'enfance; l'autre, sept ans à peu près, est en costume bleu foncé; à brandebourgs d'or. Vers eux vient un jeune garçon d'environ treize ans, qui met le pied sur une marche. Oh le gentil petit patricien! Il porte déjà l'épée et un charmant costume rose camelia, broché d'or et d'argent. Sa tête fine et fière sort, comme un frais bouquet, d'une épaisse collerette tuyautée. Ces costumes italiens sont bien plus sveltes et plus élégants que les costumes anglais. Deux oiseaux bruns, à becs et pattes jaunes, espèces de gros sansonnets, becquètent familièrement des grenailles au bas des marches. Un grand rideau bleu est drapé entre les colonnes, tout en haut. Fond de paysage sombre, très largement massé. Point de ciel." Mit vollem Rechte erklärt indess der Verf. das schon eben erwähnte Bildniss des Frans Snyders für das schönste des van Dyck auf der ganzen Ausstellung. Schon bei meinem ersten Besuche Englands im Jahre 1835 äusserte ich, dass es vermöge des Adels der Auffassung, der Vereinfachung der Formen, der feinen Zeichnung, der meisterlichen Modellirung und Abtönung, der wunderbaren Sicherheit der geistreichen Behandlung seine Stelle würdig neben den berühmtesten Bildnissen eines Raphael, Tizian, oder Holbein behaupten würde [1]. Ganz ähnlich spricht sich der Verf. aus, nur dass er statt des Holbein, Velasquez, Rubens und Rembrandt hinzufügt und bestimmte Portraite aller dieser Meister namhaft macht. Wenn er hier in Betreff von Raphael den berühmten Violinspieler anführt, so muss ich jedoch bemerken, dass sich derselbe nicht, wie er angibt zu Florenz, sondern in der Sammlung Sciarra Colonna zu Rom befindet.

Obgleich der Verfasser der bewunderungswürdigen Meisterschaft des Frans Hals in seinen Portraiten volle Gerechtigkeit widerfahren lässt, so weist er ihm doch nicht die bedeutende Stellung an, welche ihm meines Erachtens in der holländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts gebührt. Wenn er aber vollends sagt, er verhalte sich zu Rembrandt, wie Tintorett zu Tizian, so ist dieser Vergleich nicht glücklich gewählt. Bekanntlich ist der 1512 geborne Tintorett ein Schüler des schon 1477 geborenen Tizian, während zwischen dem 1584 in Mecheln geborenen Frans Hals, und dem erst 1608 zu Leyden geborenen Rembrandt eher ein umgekehrtes Verhältniss Statt fand. Denn, obwohl Frans Hals nicht als Meister des Rembrandt genannt wird, so war er doch der erste, welcher die zuerst von Rubens in den Niederlanden ausgebildete ganz freie, breite und pastose Ölmalerei aus Brabant nach Holland brachte. Zu keinem der früheren Meister hat aber der Vortrag des Rembrandt eine so grosse Verwandtschaft, als zu der des Frans Hals, und es ist ungleich wahrscheinlicher, dass er sich dieselbe nach den Bildern des in dem, Leyden so benachbarten Harlem, dem Wohnsitze des Frans Hals, als von seinen Meistern van Swanenburg und Pinas, von denen sich keine Bilder erhalten zu haben scheinen, angeeignet hat. Dass sein dritter Lehrer Pieter Lastman hierin nicht sein Vorbild sein konnte, geht mit Sicherheit aus dessen Bildern hervor. Der dem Naturell des Verfassers am meisten zusagende Meister ist Rembrandt, über welchen wir eine ausführliche Arbeit von ihm zu erwarten haben, welcher ich mit allen Freunden dieses wunderbaren Meisters mit dem grössten Verlangen entgegen sehe. Über keinen der Meister von Bedeutung haben die neuesten Forschungen so viel Neues zu Tage gefördert. Während er früher als ein niedriger Geizhals and ein gemeiner Betrüger in der Kunstgeschichte bekannt war, erscheint er jetzt als ein durchaus ehrenwerther Mann, welcher sich durch eine zu leidenschaftliche Neigung zum Sammeln der verschiedensten Kunstwerke und Curiositäten in späteren Jahren in so missliche Umstände gebracht, dass alle seine Habe öffentlich versteigert werden musste. Indem der Verfasser auf jenes Werk verweist, begnügt er sich in Betreff der 28 von Rembrandt in Manchester befindlichen Bilder mit einigen Bemerkungen. Ungemein freut es mich mit einem so feinen Kenner dieser Schule in der begeisterten Bewunderung der grossen Landschaft Rembrandt's (4 F. $3^{1}/_{2}$ Z. h., 5 F. 5 Z. br.) aus der Sammlung des Lord Overstone zusammen zu treffen, und zwar um so mehr, als verschiedene englische Kunstkenner geneigt sind, dieselbe dem bekannten Schüler des Rembrandt, Philipp de Koniegk beizumessen. In der That ist mir keine andere Landschaft bekannt, welche den Eindruck einer erhabenen Melancholie, wie ihn die nordische Natur wohl darbietet, in so grossartiger Weise wiedergibt, als diese von einem hohen Augenpunkt genommene weite Aussicht auf eine flache, von dunklen Wolken überschattete Gegend, durch welche sich ein Fluss windet. Die

[1] S. Kunstwerke und Künstler in England Th. II. S. 459.

wunderbar meisterhafte Behandlung des Helldunkels, der breite, markige Vortrag stehen hiemit auf gleicher Höhe. Allerdings finden wir hierin nicht allein das offenbare Vorbild der Landschaften jenes Philipp de Koningk, welche fast durchweg solche Ansichten darstellen, aber weit dagegen zurückbleiben, sondern auch von dem höchst anziehenden Bildern des Jakob Ruysdael, worin dergleichen Fernsichten behandelt sind. Die trefflichen Bilder des Bartholomaeus van der Helst in Manchester werden mit Einsicht und Liebe gewürdigt, doch lässt sich der Verfasser in einem anderen Werke[1] aus Vorliebe zu Rembrandt zur Ungerechtigkeit gegen van der Helst verleiten, wenn er dessen Realismus „un peu banal" nennt. An Schlichtheit, Naivetät und Naturwahrheit der Auffassung seiner Portraite ist er dem Rembrandt ohne Zweifel überlegen, obwohl er allerdings minder kühn, minder geistreich erscheint. Jene Eigenschaften, verbunden mit der ebenso meisterlichen, als fleissigen Ausführung sind es, welche Sir Josua Reinold und so viele andere Kunstfreunde zu so lebhafter Bewunderung des van der Helst hingerissen haben. In dem Gebrauch der Ausdrücke naturalistisch realistisch, idealistisch, ist der Verfasser sehr willkürlich. Er wendet nicht allein die beiden ersten promiscue an, sondern er geht so weit, Rembrandt im Verhältniss zu dem Realisten van der Helst, einen Idealisten zu nennen. Da nun auch sonst in unseren Tagen im Gebrauch dieser Ausdrücke, selbst bei mehreren unserer geachtetsten Kunstschriftsteller eine grosse Verwirrung herrscht, ergreife ich diese Gelegenheit, mich über den Sinn, in welchem dieselben zur Förderung der Klarheit in der Kunstsprache anzuwenden sein möchten, etwas näher auszusprechen. Idealisten sind solche Künstler zu nennen, deren Werke folgende Eigenschaften besitzen. Eine durch ein gewisses, architektonisches Gesetz bestimmte Vertheilung der Figuren im gegebenen Raum. Zwar mannigfaltige und aus der Natur geschöpfte, aber vorzugsweise schöne Formeln, in welchen, nach einem, dem Künstler innewohnenden Gefühle das mehr Zufällige unterdrückt, das Charakteristische und Schöne hervorgehoben ist. Eine Behandlung der Gewandung nach denselben Grundsätzen, so dass dieselbe, mit Beseitigung der kleinen besonders durch den Stoff bedingten Motive, in grossen, einfachen Massen den Formen und Bewegungen des Körpers folgen und dadurch ein organisches Gepräge erhalten. Endlich eine gewisse Steigerung und Veredelung in dem, durch den geistigen Gehalt der jedesmaligen Aufgabe geforderten Ausdruck. Meister dieser Art sind z. B. Leonardo da Vinci, Michel-Angelo und Raphael. Realisten sind dagegen solche Künstler zu nennen, deren Werke folgende Eigenschaften haben. Naturwahrheit gilt in Form, Farbe, Haltung als das erste Gesetz. Die Formen gehen daher, auch wenn sie gelegentlich vereinfacht werden, nicht über das Portraitartige hinaus. Auf die Ausbildung der Wahrheit der Färbung, der Wirkung von Licht und Schatten (Helldunkel), der Beobachtung der Gesetze der Luftperspective (Haltung) wird ein sehr grosses Gewicht gelegt. In den Gewändern wird das Stoffartige wiedergegeben und daher auch die kleinsten Motive der Falten beibehalten. Dabei entsprechen die Formen häufig dem Charakter und dem Ausdruck, welcher von seltener Tiefe und Innigkeit, immer dem geistigen Gehalte der Aufgabe entspricht. Die Vertheilung der Figuren in dem jedesmaligen Raume hat etwas mehr Zufälliges und folgt einem gewissen Gefühl für das Malerische. Meister dieser Art sind Jan van Eyck, Giorgione, Tizian, Holbein, Rubens, Rembrandt, van Dyck, Velasquez. Schon aus diesen Namen geht hervor, dass innerhalb des grossen Gebietes des Realismus wieder mannigfaltige Abstufungen stattfinden. Sowohl der Idealismus als der Realismus haben nun aber nach den entgegengesetzten Richtungen Ausartungen erfahren, welche indess häufig mit denselben für eins und dasselbe genommen, und alsdann, nach dem jedesmaligen Standpunkte, bald über den Idealismus, bald über den Realismus ebenso unbegründete als ungerechte Urtheile gefällt werden. Der erstere geräth öfter in der Vertheilung der Figuren im Raume in das zu Absichtliche, in der Zeichnung im Gegensatz mit der Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Natur in, aus gewissen Regeln der Schönheit abgezogene, einförmige und conventionelle Formen, in einen unlebendigen Schematismus der Gewandfalten, endlich in Kälte des Gefühls. Um diese Ausartung von dem wahren Idealismus kurz zu unterscheiden, könnte man ihn den conventionellen, den ersteren aber den naturwahren Idealismus nennen. Meister dieser Art sind Vasari, Lairesse und Adriaan van der Werff. Der Realismus verfällt in seiner Ausartung in eine gänzlich regellose und zufällige Anordnung, er nimmt in der Wahl seiner Formen und Charaktere durchaus keine Rücksicht mehr auf den geistigen Gehalt seiner Aufgabe, sondern begnügt sich, das erste beste Modell möglichst getreu wiederzugeben. Er bildet daher zu diesem Zwecke auch die Farbe so wie die Behandlung oft zu grosser Vollkommenheit aus. Im Gefühle ist er häufig gemein und roh. Meister dieser Art sind Michelangelo da Caravaggio, Ribera, Moyse Valentin. Die Italiener haben für diese Richtung schon früh die Benennung Naturalismus in Aufnahme gebracht und es dürfte am gerathensten sein, dieselbe zur Unterscheidung der Realisten, wie ich sie oben charakterisirt habe, beizubehalten. Sonst würden auch die Bezeichnungen edler und gemeiner Realismus den Unterschied beider deutlich ausdrücken. Obwohl sich nun diese beiden Hauptrichtungen mit ihren beiden Zerrbildern sehr bestimmt unterscheiden lassen, so weiss jeder mit der Kunstgeschichte nur einigermassen Bekannte, dass sich nun keineswegs alle Künstler ohne Weiteres in jene vier Classen vertheilen lassen. Es finden vielmehr in der unermesslichen Anzahl der einzelnen Erscheinungen die mannigfaltigsten Mittelbildungen und Übergänge Statt. So ist z. B. Albrecht Dürer in Rücksicht der Anordnung und der Motive ein entschiedener Idealist, in Rücksicht seiner Formengebung und des Ausdrucks aber mehr Realist. So ist Correggio häufig in der Anordnung, zumal seiner Frescomalereien, in der Portraitartigkeit seiner meisten Köpfe, in der wunderbaren Ausbildung seines Helldunkels ein Realist ersten Ranges, der in der Anordnung nur ausnahmsweise, in den Formen bisweilen, in der Gefühlsweise häufig in das Gebiet des Idealismus übergreift. Wenn nun der Verfasser bei jeder Gelegenheit gegen jenen conventionellen Idealismus zu Felde zieht, so stimme ich ihm vollkommen bei, nach der Richtung liegt der Tod aller wahren Kunst und selbst ein sehr derber Naturalismus ist mir immer noch lieber. Wenn er aber durch die Äusserung, dass die grosse Kunst der Renaissance des XVI. Jahrhunderts auch abgeschlossen und daher todt sei, sich auch gegen den naturwahren Idealismus erklärt, und der Meinung ist, dass die realistischen[1]) Schulen des XVII. Jahrhunderts nur der Anfang einer neuen Richtung sein dürften, so erscheint mir dieses allerdings bedenklich. Für den Kreis religiöser und der antiken Mythologie entlehnter Gegenstände sind gewiss die Kunstgesetze, welche in den Werken eines Raphael zur höchsten Ausbildung gelangt sind, eben so für alle Zeiten für die Malerei massgebend, als die in den Werken griechischer Sculptur enthaltenen für die Bildhauerei. Auch bin ich der Ansicht, dass das Gebiet der realistischen Kunst ausserordentlich weit ist, und hoffe zuversichtlich, dass, wie schon jetzt in unseren Tagen, darin noch eine sehr reiche Ernte gehalten werden wird. Diese Richtung in zu grosser Einseitigkeit verfolgt, kann indess auf verderbliche Abwege führen, wovon der recht con amore ausgebildete Cynismus eines Courbet, gegen welchen ein Michelangelo da Caravaggio noch als ein Idealist erscheint, ein sehr warnendes Beispiel ist. Dieselbe einseitige Vorliebe für die holländische Schule des XVII. Jahrhunderts lässt den Verfasser gegen die italienische Schule sehr ungerecht sein. Wenn er

[1]) Les Musées de la Hollande. Amsterdam et la Haye Paris, Jules Renouard 1858. 1 Vol.

[1]) Obwohl er hier wieder „écoles naturalistes" sagt, ist doch offenbar Obiges seine Meinung.

äussert: „La Hollande a le privilège unique, d'avoir produit plus d'une douzaine d'artistes parfaits en ce qu'ils sont. Dans les autres écoles, même les plus fécondes, combien compte on de peintres hors ligne? Chez les Florentins: Masaccio, Léonard, Michel-Ange, fra Bartolomeo, Andrea del Sarto. . . chez les Vénitiens: Giovanni, Bellini, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronesse" so weiss jeder Leser dieser Blätter, wie gross die Zahl der trefflichen Maler ist, deren sich Italien auch ausser jenen rühmen kann. Mit Freuden muss dagegen jeder Kunstfreund die begeisterten Schilderungen und die feinen Bemerkungen lesen, welche der Verfasser über die wunderbaren Schätze von den grössten Meistern der holländischen macht, welche sich auf jener Ausstellung in Manchester vereinigt fanden. Sie bilden ein bleibendes Denkmal derselben. Namentlich habe ich mich gefreut, dass der Verfasser innerhalb dieser Schule einer gewissen Zahl von Meistern wegen der Tiefe des Gefühls für die vaterländische Natur, der Feinheit des Helldunkels, der Meisterschaft des Machwerks im solidesten Impasto, in dieser, wie in seinen übrigen Schriften den Vorrang vor allen übrigen vindicirt. Solche sind unter den Genremalern Brouwer, Terburg, Metse, Jan Steen, Gerard Dow, Nikolaus Maas, der Delftsche van der Meer, Adriaan und Isaac Ostade, unter den Thiermalern Paul Potter Adriaan van der Velde, und Philipp Wouverman, unter den Landschaftsmalern Albert Cuyp, Aart van der Meer, Wynants, Albert van Everdingen, Jakob Ruysdael und Meindert Hobbema, unter den Seemalern Willem van de Velde. Auch ich habe mich in meinen Schriften stets bestrebt, den Vorzug derselben über sonst so ausgezeichnete Meister wie Berchem, Karl Dujardin, Jean Both, Adam Pynacker, Ludolf Backhuysen u. a. m. nachzuweisen. Von einem Lairesse oder Adriaan van der Werff in seinen historischen Bildern gar nicht zu sprechen. Aus jenen Meistern hebt der Verfasser mit Recht wieder als besonders bedeutend Paul Potter, Jan Steen und Adriaan Brouwer hervor, welchen ich indess, als durchaus ebenbürtig, noch Albert Cuyp und Jakob Ruysdael beigesellen würde.

Brouwer kann als der Schöpfer der Bauernstücke angesehen werden, und in der Lebendigkeit seiner bewegten Vorgänge, in der Zartheit der harmonischen Abtönung, in dem Zauber seiner weichen Touche kommt ihm kein anderer gleich. Diese Eigenschaften erklären sattsam die Bewunderung, welche Rubens für ihn hatte. Bei seiner kurzen Lebensdauer (1608 — 1641) und seiner zügellosen Lebensweise sind seine Bilder allerdings sehr selten. Wenn aber der Verfasser bekennt, dass er überhaupt nicht mehr als zehn Bilder von ihm gesehen, so geht daraus hervor, dass ihm im Jahre 1857 die Gallerie in München noch unbekannt gewesen sein muss, denn diese allein besitzt neun Bilder des Brouwer, unter denen sechs zu seinen grössten Meisterwerken gehören.

Jan Steen hat bis zur neuesten Zeit in keiner Kunstgeschichte die Stelle erhalten, die ihm gebührt. Er ist nächst Rembrandt der genialste Maler der ganzen holländischen Schule. Wie sehr ich in meinem Urtheile über ihn mit dem Verfasser übereinstimme, geht nicht allein aus den Äusserungen in meinen Kunstwerken und Künstlern in England, sondern noch ganz besonders in dem zunächst in englischer Sprache erscheinenden Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland und den Niederlanden hervor, wo ich von ihm sage: „In der Fülle seiner Erfindungen, worin er alle übrigen Genremaler der Schule übertrifft, spricht sich ein unerschöpflicher Humor von einer bodenlosen Ausgelassenheit und Schalkheit aus." Der Verfasser aber sagt von ihm: „Jan Steen, humoriste profond et spirituel, qui a peint la Comédie humaine à la façon de Rabelais, de Molière et de Balzac". Unter den eilf von Jan Steen in Manchester vorhandenen Bildern rühmt der Verfasser mit Recht zwei Schulen, wo die muthwilligen Streiche einer ausgelassenen Jugend höchst ergötzlich dargestellt sind. Dass er ein Bild, worauf ein Bänkelsänger eine Hauptrolle spielt, nicht für Jan Steen, sondern aus der Schule des Cuyp hält, ist mir unverständlich. Charaktere und Humor in zwei zuhörenden Knaben, so wie die Art der Behandlung können nur von Jan Steen herrühren.

Über Paul Potter, dessen Thiere eine plastische Wahrheit haben, wie die keines anderen Malers, und welcher durch sechs treffliche Bilder in Manchester vertreten war, stimme ich in allen Einzelnheiten mit dem Verfasser überein. Auch mir ist sein berühmter junger Stier im Museum des Haags keineswegs sein schönstes Werk. Auch abgesehen, dass ein in Lebensgrösse gemaltes Rindvieh sich im Verhältniss des Interesses, welches es gewährt, zu breit macht, wofür selbst die grösste Meisterschaft keine hinlängliche Entschädigung bietet, haben die Beine des Stiers und das gekrümmte Vorderbein der liegenden Kuh etwas Steifes.

Der in Deutschland so wenig bekannte Albert Cuyp ist eine der eigenthümlichsten und grössten Talente der höchsten Blüthe der holländischen Schule im XVII. Jahrhundert. Allen seinen mannigfaltigen Werken, Thierstücken, Landschaften in glühender Sommer- oder kalter Wintersonne, Seestücken, Stillleben ist ein tiefes Naturgefühl, eine treffliche Haltung, eine wunderbare Klarheit, und ein markiger, höchst meisterhafter Vortrag gemein. Mit Recht sagt der Verfasser, dass man die Vortrefflichkeit dieses Meisters nur in England, welches mehr als drei Viertel seiner Werke besitzt, kennen lernen kann. Mit Recht verweilt der Verfasser länger bei den herrlichen Werken dieses Meisters, welche sich zu Manchester befanden, und hebt wieder vor allen eine Ansicht des Rheins in kühler Morgenbeleuchtung im Besitze des Herzogs von Bedford und eine Gegend in wärmster Abendbeleuchtung aus der Sammlung des Herrn F. Perkins hervor. An dem letzten Bilde zeigt er, in welchem Masse die Preise der Werke des A. Cuyp seit dem Jahre 1785 bis zum Jahre 1828 gestiegen sind. In demselben wurde dasselbe Bild von ihm mit 555 holländischen Gulden, in dem letzten mit 1300 Guineen, etwa 30000 Francs bezahlt.

Jakob Ruysdael, unbedingt der grösste Landschaftsmaler der holländischen Schule, ja vielleicht überhaupt, vereinigt wie kein anderer das Gefühl der Poesie der nordischen Natur mit der grössten Wahrheit und einer erstaunlichen Mannigfaltigkeit malerischer Motive. In den zwanzig von ihm in Manchester vorhandenen Bildern konnte man ihn, wie sonst nirgends, nach allen seinen Richtungen kennen lernen, und die Art, wie der Verfasser die vorzüglichsten, namentlich eine grosse Landschaft und eine Ansicht des Schlosses Bentheim bespricht, zeugt von eben so feinem Verständnisse, als warmer Liebe.

Obwohl von Hobbema, dessen Bilder vornehmlich durch die Liebhaberei der Engländer seit noch nicht 100 Jahren im Preise so gestiegen sind, dass während ein Hauptbild von ihm noch im Jahre 1768 mit 300 Gulden fortging, der Banquier Gustav Schultze in Berlin im Jahre 1856 die berühmte Mühle in der Versteigerung Patureau in Paris mit 100000 Francs bezahlte, nur acht Bilder in Manchester waren, so gehörte doch, wie der Verfasser mit Recht bemerkt, mindestens die Hälfte zu seinen schönsten Werken, in denen er die wunderbare Naturfrische, die feine Abstufung der Töne, die ausserordentliche Klarheit als die Haupteigenschaft des Meisters zur Geltung bringt.

In ähnlicher, anziehender Weise bespricht der Verfasser die in Manchester befindlichen Werke aller namhaften Meister der holländischen Schule. Schon im folgenden Jahre fasste er den glücklichen Gedanken, die wunderschönen und bisher viel zu wenig bekannten Bildersammlungen in Holland zum Gegenstand seiner Schriftstellerei zu wählen, und machte den Anfang mit den berühmten königlichen Sammlungen im Haag und in Amsterdam. Ich sehe mich um so mehr im Stande, über den Werth dieser Arbeit zu urtheilen, als ich über die in Holland und Belgien befindlichen Kunstschätze zu einem Werk, wie die über England und Paris, welches nur aus Mangel an einem Verleger nicht erschienen ist, viele Notizen gesammelt habe, und da freut es mich sagen zu können, dass nicht allein die grossen, in jenen Gallerien enthaltenen Meisterwerke der Schule vortrefflich

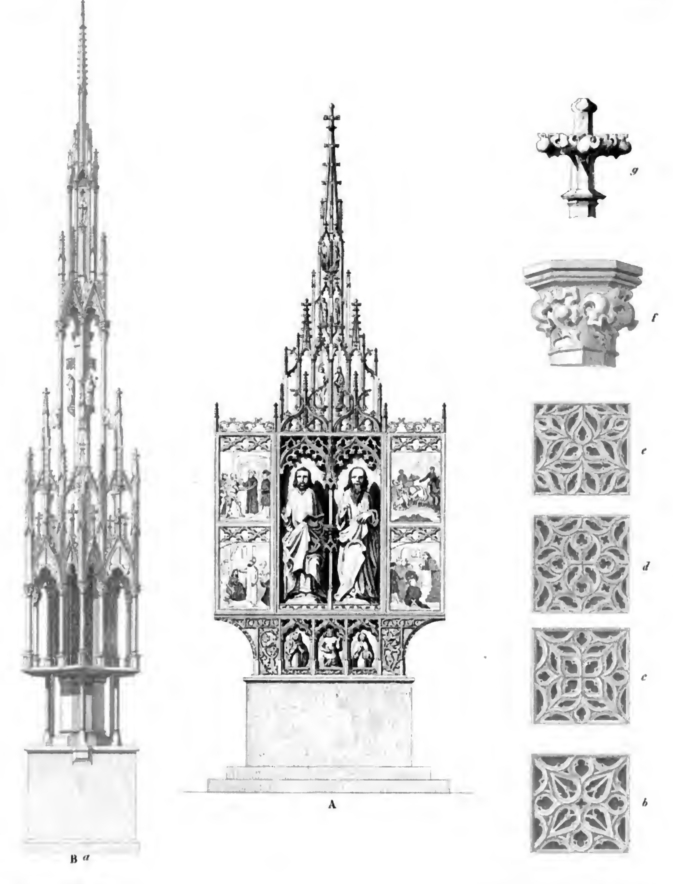
charakterisirt, sondern auch die Bezeichnungen der Namen und Jahreszahlen auf den Bildern mit grösster Genauigkeit angegeben, und gelegentlich die Benennungen der Bilder berichtigt worden sind. So hat er namentlich in einem früher irrig dem Heinrich von Balen beigemessenen Bilde, welches sich auf die Gegensätze der Katholiken und Protestanten bezieht (Nr. 11 des Katalogs von Amsterdam), den sehr selten und trefflichen Maler van der Venne erkannt und ist diese Benennung als die richtige auch in der neuesten Auflage des officiellen Katalogs jener Sammlung angenommen worden. Nur in wenigen Punkten kann ich dem Verfasser nicht beistimmen. So zweifelt er zwei Winterlandschaften von Berchem mit Unrecht an. Sie stimmen mit einer ähnlichen, mit dem Namen des Meisters bezeichneten, in dem Museum zu Berlin in jedem Betracht völlig überein. Auch ist er in seinem Urtheil über manche Künstler, welche allerdings auch nach meiner Überzeugung bisher überschätzt worden sind, zu hart, so, wenn er von Rudolf Backhuysen, dem berühmten Seemaler, sagt: il n'a jamais eu, à mon avis, le sentiment artiste". Über die Sammlung im Haag besitzen wir schon die trefflichen Bemerkungen in den geistreichen Briefen von Schnaase, doch ist es diesem nicht um einen förmlichen, raisonnirenden Katalog aller namhaften Bilder zu thun, sondern er greift einzelne besonders hervorragende heraus, welche ihm Veranlassung zu allgemeinen Betrachtungen geben. Mit Verlangen müssen alle Kunstfreunde ähnlichen, vom Verfasser versprochenen Schriften über die, an Meisterwerken der holländischen Schule so reiche Sammlung van der Hoop, welche durch Vermächtniss in den Besitz der Stadt Amsterdam gelangt ist, und über die erst in den letzten Jahrzehenden entstandene, und mir noch unbekannte öffentliche Sammlung in Rotterdam entgegensehen. Aber auch die ausserordentlichen Schätze an Bildern, welche in Holland sowohl an anderen öffentlichen Orten, wie in den Rathhäusern zu Amsterdam, Harlem, Leyden, Delft, in den Wohlthätigkeitsanstalten etc., als in den Privatsammlungen der Herren van Six, van Loon, van Briener in Amsterdam, Steengracht im Haag, vorhanden sind, gewähren dem Verfasser noch ein sehr reiches und dankbares Feld für ähnliche Arbeiten. Im Jahre 1859 ist eine ähnliche über die bekannte an trefflichen Bildern aus der niederländischen Schule so reiche Sammlung des Herzogs von Arremberg in dessen Hôtel in Brüssel erschienen, welche derselbe zum ersten Mal auf einer ihrer würdigen Weise bespricht[1]). Ich muss indess bemerken, dass ich niemals ein italienisches Bild in derselben dem Cimabue beigemessen habe, wie er dort von mir ausgesagt hat. Wenn er in einem grossem Bilde, der Maria und dem Kinde mit neun weiblichen Heiligen, welches ich von der Hand des Jan van Eyck zu halten geneigt bin, nichts als die Art, wie die Blumen gemacht sind, mit jenem Meister übereinstimmend findet, beweist dieses wieder, dass seine Studien in dieser Schule noch vieles zu wünschen übrig lassen. So ist es ihm ganz entgangen, dass dieses Bild in den Fleischtheilen durch Verwaschen aller Lasuren beraubt ist. Die neueste Arbeit des Verfassers betrifft die gewählte, auch an Werken der spanischen Schule reiche Sammlung des Herrn Bertbold Suermondt zu Aachen, worin die trefflichen Bemerkungen sich an die im Auszuge gegebene Übersetzung eines im Jahre 1859 von mir von derselben verfassten Katalogs derselben anknüpfen[2]). Der Verfasser berichtigt mich in einigen Punkten, und weicht in anderen von mir ab. Namentlich ist er über den Meister eines eben so trefflichen als merkwürdigen Bildes anderer Ansicht als ich. Der Gegenstand an sich ist höchst einfach und wenig geeignet ein lebhaftes Interesse zu erwecken. In der Mitte sieht man ein Giebelhaus, an dessen Thür eine Bäuerin steht, und auf welches eine, mehr im Vordergrund befindliche Linde ihren Schatten wirft, wogegen die von der Sonne beschienenen Theile sehr abstechen. Am Fusse der Linde ein Mann und ein Kind. Auf der linken Seite des Bildes ein Theil eines anderen mit Weinlaub bedeckten Hauses in der Verkürzung, vor dem ein Brunnen, aus welchem ein Mann Wasser zieht. Im Hintergrunde ein Hügel. Die Gewalt der Kunst, womit uns alle diese Gegenstände vor Augen treten, ist indess so gross, dass man sich immer wieder davon angezogen fühlt, und es nicht Wunder nimmt, dass den Kunstfreunden nur die grössten Namen dabei eingefallen sind, und es bald dem Ruysdael, bald dem Hobbema beigemessen wurde. Die Kühnheit der Lichtwirkung, die schlagenden Gegensätze und das Tiefe und Leuchtende der Farben, die fette und breite Art der Malerei, liessen mich indess darin einen Meister erkennen, welcher sich eng dem Rembrandt angeschlossen hat. Unter diesen schien mir der treffliche Landschaftsmaler Philipp de Koningk, obwohl er in der Regel weite Aussichten behandelt hat, die meiste Anwartschaft auf dieses Bild zu haben. Der Verfasser ist indess der Überzeugung, dass es von dem, selbst bei sonst wohl unterrichteten Kunstfreunden fast unbekannten Maler van der Meer herrührt, welcher, um ihn von anderen Malern desselben Namens zu unterscheiden, von seiner Vaterstadt Delft in Holland kurzweg „De Delftsche van der Meer" genannt wird. Unter allen Malern der holländischen Schule ist er die räthselhafteste Erscheinung. Dass man von ihm nichts weiss, als dass er 1632 geboren sein soll, ist weniger befremdlich, indem dasselbe auch von Meistern, wie Hobbema und Albert Cuyp gilt, welche doch zu den ersten der Schule zählen. Dass aber von einem Maler, der nach seinen durch Bezeichnung beglaubigten Bildern eine Meisterschaft zeigt, welche auch bei dem grössten Talent nur durch viele Übung erlangt werden kann, so wenige Werke bekannt sind, dass kaum mehr als acht in ganz Europa mit Sicherheit nachzuweisen sind, erscheint als fast unerklärlich. Diese, welche sehr verschiedenartig sind, bald Genrebilder, bald Portraite, bald Ansichten von Gebäuden, vereinigen eine Entschiedenheit in der Auffassung, eine Beherrschung der Farbenharmonie, welche sich bald in einer kühnen Zusammenstellung sehr kräftiger Farben, besonders blau, grün und roth, bald in sehr zarter Abtönung kühler, gebrochener Farben äussert, eine Energie der Beleuchtung, eine Beobachtung der Luftperspective, endlich eine Breite und Sicherheit des markigen Vortrags, welche wahrhaft in Erstaunen setzen, und ihn als einen der glücklichsten Nachfolger des Rembrandt erscheinen lassen. Das schönste, mir von ihm bekannte Bild in jener kräftigen Farbenstimmung ist ein Mädchen in der Sammlung Six in Amsterdam, in der kühlen, ebenfalls ein Mädchen in der Sammlung van der Hoop ebenda. Der Verfasser bezieht sich indessen bei seiner Bestimmung auf ein Bild des van der Meer in der Sammlung Six, welches ein einzelnes Haus vorstellt. Ich gebe seinen, mit grosser Feinheit entwickelten Gründen um so williger nach, als er jenes Bild bei Six erst kürzlich gesehen, und meine Erinnerungen vom Jahre 1846 mit ihm zusammentreffen, endlich auch Herr Berthold Suermondt, welcher ein fein gebildetes Kunstauge hat, ihm beistimmt. Ich theile ebenfalls ganz die Ansicht des Verfasers, dass ohne Zweifel noch verschiedene Bilder des van der Meer unter irrigen Namen, oder auch als unbekannt vorhanden sein müssen, und es jetzt darauf ankommt, diese aufzusuchen und ihrem wahren Urheber zurückzugeben.

Hat nun der Verfasser durch alle jene vorstehend besprochenen Schriften ausserordentlich viel dazu beigetragen, sowohl eine richtigere Würdigung der Meister der grossen niederländischen Schule des XVII. Jahrhunderts zu befördern, als so manche einzelne historische Thatsachen zu berichtigen, so lässt sich bei der warmen Liebe zu seiner Aufgabe und bei seiner stets wachsenden Einsicht mit Zuversicht noch sehr Bedeutendes auf diesem Felde von ihm erwarten.

[1]) Gallerie d'Aremberg. Paris Jules Renouard, Bruxelles et Leipzig, Auguste Schnee.

[2]) Gallerie Suermondt à Aix-la-Chapelle, Bruxelles et Ostende. F. Claassen et Comp. 1860.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.



Aufgenom. v. W. Merklas. Gest. v. Bultemeyer.

Druck aus der k. k. Hof u. Staatsdruckerei in Wien 1860

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3½ Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an den k. k. Hofbuchhändler W. Braumüller in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 12. **V. Jahrgang.** **December 1860.**

Die Rundbauten zu Scheiblingkirchen, Pulkau und Zellerndorf in Niederösterreich.

Von Dr. Ed. Freiherr v. Sacken.

(Mit einer Tafel.)

Die in Österreich so häufig vorkommenden mittelalterlichen Rundcapellen, deren Bestimmung in diesen Blättern schon wiederholt und ausführlich besprochen wurde [1]), zerfallen im Allgemeinen in zwei Classen: in einzeln stehende, die selbstständige Kirchen (Dorfkirchen oder Schlosscapellen) sind, und solche, die neben einer Pfarrkirche stehen, mit einem Gruftraume von der Grösse des Rundbaues zur Aufbewahrung der Gebeine versehen — Karner [2]).

Von der ersteren Gattung ist vielleicht das bedeutendste Denkmal die Pfarrkirche zu Scheiblingkirchen. Dieser drei Meilen südlich von Wiener-Neustadt gelegene Ort hiess ursprünglich Buchberg und gehörte zur Grafschaft Pitten. Der Name Scheiblingkirchen ist wahrscheinlich ein von der runden Gestalt der Kirche, die wegen ihrer Seltsamkeit auffallen musste, hergeleiteter Vulgärname, der mit der Zeit den eigentlichen Namen verdrängte [3]).

Die Kirche wurde um 1160 von einigen Einwohnern des benachbarten Dorfes Gleissenfeld gegründet und war den Heiligen Rupert und Maria Magdalena geweibt. Im Jahre 1189 erhielten Wulfing und Wolfker von Gleissenfeld vom Salzburger Erzbischofe Albert II. für die von ihrem Vater und Verwandten gegründete Capelle die Bestätigung der ihr schon von den früheren Erzbischöfen Eberhard (1147—1164) und Konrad (1164—1166) ertheilten Privilegien, nämlich die Exemtion von der Pfarre Pitten, die Erlaubniss einen Priester an der Capelle zu bestellen, das Recht der Begräbniss für die Hausleute und der Taufe eines Kindes am Ostersonntag und eines am Pfingstsonntag [1]). Die Kirche bestand also schon im Jahre 1164, da Erzbischof Eberhard eine solche Urkunde für dieselbe ausstellte.

Später war sie Pfarrkirche, denn im Jahre 1361 schenkte die Herzogin Katharina von Österreich (Gemahlin Rudolf's IV.) dem Pfarrer Rapotny ein Haus und die Fischerei in der Nähe der Kirche und des Pfarrhofes, und Rudolf IV. bestätigte 1365 dem Pfarrer das Jagd- und Fischereirecht. Die Kirche wird nur mehr als dem heil. Rupert geweiht angeführt, später allein der heil. Maria Magdalena, wie noch jetzt. Die Pfarre ging in der Folge wieder ein und sank zum einfachen Beneficium herab, das im XVII. Jahrhundert nach Neustadt übertragen erscheint und der Pfarre Pitten unterstand. Gegenwärtig besteht hier wieder eine Pfarre des Stiftes Reichersberg.

Die Kirche ist ein Rundbau von ansehnlicher Grösse; die Apsis stellt sich im Grundriss als ein Halbkreis mit verlängerten Schenkeln dar (Taf. X, 1). Aussen sind am Hauptbau acht, an der Apsis zwei flache Mauerverstärkungen oder Lisenen (Taf. X, 2), auf denselben Halbsäulen, welche bis zum Kranzgesimse hinauflaufen, angebracht. Letztere haben steile attische Basen mit sehr starkem unterem Wulst, hoher, flacher Hohlkehle und plumpen Eckwarzen (Fig. 1); die meist sehr beschädigten Capitäle erscheinen in der Hauptform theils aus dem Würfel-, theils aus dem Kelchcapitäle hervorgegangen, in einfacher Weise durch tiefe Furchen in rohe Blattformen gebracht, die kaum ein vortretendes Relief bilden (Fig. 2). Der wenig gegliederte Decksims besteht bei den Halbsäulen der Rotunde aus

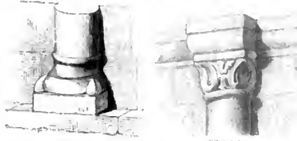
[1]) Bd. I, 1856, S. 53 und Bd. III, 1858, S. 263

[2]) Die ebenfalls allein, von der Pfarrkirche entfernt stehende Capelle in Petronell ist die einzige mir bekannte, die möglicherweise ein Baptisterium war

[3]) S. Warmbrand, Collect. genealog. histor., pag. 32.

[1]) Diese Urkunde wird im Kloster Reichensberg am Inn, zu welchem Scheiblingkirchen als Pfarre gehört, aufbewahrt. Gedruckt in den Berichten des Alterthums-Vereines in Wien, Bd. I, S. 45.

einer hohen Kehlung, bei denen der Apsis aus einem Wulst zwischen zwei Platten. Das über den Halbsäulen herum-



(Fig. 1.) (Fig. 2.)

laufende Kranzgesimse ist aus einer Kehlleiste und kleiner Einziehung über demselben profilirt.

Der Hauptraum — das Schiff der Kirche — ist mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe bedeckt, dessen bandartige, ungegliederte Rippen an der Wand auf Consolen von sehr einfacher Form ruhen (Taf. X, 3); es sind nämlich blos ausgebauchte Kragsteine, theils mit einem einzelnen Blatte (Fig. 3), theils mit roh gearbeiteten Vogelgestalten verziert. Die ursprüngliche Bedachung scheint ein aus Quadern gemauertes Kegeldach gewesen zu sein, wie wir solche an den Rundcapellen zu Burg-Schleinitz, Friedersbach sehen und welche die Rundkirche zu Petronell ohne Zweifel hatte. Zu diesem Ende wurde die Umfangsmauer in bedeutender Dicke aufgeführt und es blieb fast die Hälfte der Mauerdicke ausserhalb des Gewölbes, dessen Anfang aussen das Kranzgesimse markirt, zum Auflager für dieses Quaderdach.



(Fig. 3.) (Fig. 4.)

Es scheint in der Folge schadhaft geworden oder eingestürzt zu sein, und da man kein so hohes Kegeldach mehr aufführte, sondern ein flaches, wie das gegenwärtige ist, so musste wegen des Kugelsegmentes des Gewölbes die Umfangsmauer bedeutend erhöht werden, wodurch die Capelle die auf Taf. X, Fig. 2 ersichtliche Gestalt erhielt. Das Mauerstück ober dem Kranzgesimse erweist sich auf den ersten Blick als ein viel jüngerer Aufbau, denn abgesehen, dass es ganz unorganisch ober dem abschliessenden Gesimse aufgesetzt ist, so besteht es auch aus Bruchsteinen mit dickem Mörtel, während der alte Bau aus wohlgefugten Quadern aufgeführt erscheint; ja man sieht sogar ganz deutlich, dass es zu zwei verschiedenen Zeiten gemacht wurde, einmal bis ungefähr zur Hälfte, später erst bis zum gegenwärtigen Dache, welches gleich dem Thürmchen in der Mitte aus Holz besteht.

Die Concha ist wie gewöhnlich mit einer Halbkuppel bedeckt, deren Anlauf ein breites, ungegliedertes Band im Innern bezeichnet. Die Fenster sind bis auf eines modern ausgebrochen oder doch erweitert, daher sie das Kranzgesimse durchbrechen und im Innern beträchtlich in das Gewölbe einschneiden. Das einzige ursprüngliche ist schmal, rundbogig, mit starker Einziehung. Interessant ist ein kleines Fenster der Apsis (Fig. 4), im Rundbogen überdeckt und von zwei mehr als einen Halbkreis bildenden schwachen Stäbchen, deren innerer Schlingen hat, umrahmt.

In der Capelle befindet sich ein jetzt vermauerter Brunnen. — Als moderne Zubauten erscheinen die Sacristei an der Nordseite, eine Eingangshalle, und im Innern der Orgelchor. So einfach auch dieser Bau ist, so gehört er doch wegen seiner Form bei dem Umstande, dass er immer selbstständige Kirche — nicht Grabcapelle — war und wegen seiner rein romanischen Formen zu den interessanteren Denkmalen des XII. Jahrhunderts. Dadurch, dass die Zeit der Erbauung mit ziemlicher Genauigkeit bekannt ist, gewinnen wir Anhaltspunkte zur Zeitbestimmung ähnlicher Bauwerke.

Unter den zahlreichen Grabcapellen in Österreich ist eine der grössten und der Bauart nach merkwürdigsten die zu Pulkau am Manhartsberge. Es ist ein Rundbau von auffallend thurmartiger Form, einer Gestalt, die offenbar als Anknüpfung an die thurmartigen, runden Grabdenkmale der Römer zu betrachten ist [1]), und die wir im Mittelalter überhaupt bei allen mit dem Grab- und Reliquiencultus zusammenhängenden Bildungen finden; die runde Form aber war für derlei Bauwerke schon seit den ältesten Zeiten typisch [2]). Ebenso war es fast Norm, dass die Grabcapellen dem heil. Michael — einem der Thurmheiligen — geweiht waren, daher sie auch geradezu Michaelidia genannt werden [3]).

Die Grabcapelle zu Pulkau, noch heutzutage „Karner" genannt (Taf. X, Fig. 4) zeichnet sich durch ihre Höhe aus, die 31 Fuss beträgt, wozu noch das Dach mit 46 Fuss kommt, so dass der ganze Bau eine Höhe von 77 Fuss erreicht. Der untere Theil ist rund und geht in einer Höhe

---

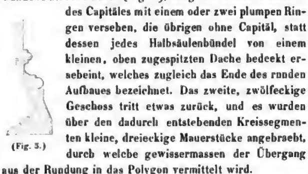
[1]) So die Grabmäler des Kaisers Hadrian (die Engelsburg), der Caecilia Metella, der Helena, Constantia, des Theodorich in Ravenna (jetzt Maria rotunda).

[2]) Von der Rundcapelle, die Abt Eigil zu Fulda auf dem Friedhofe des Klosters im Jahre 822 errichtete, heisst es: Ecclesiam in coemeterio rotundam mira arte typice composuit, quam jure in honorem Sti. Michaelis dedicare studuit. Schon seit den ersten christlichen Zeiten liessen sich Vornehme, da das Begräbniss in den Kirchen nicht für passend gefunden wurde, Grabcapellen neben denselben erbauen. Galla Placidia, die Tochter Theodosius des Grossen, errichtete für ihre Nichte Stingeidis, des Arcadius Tochter, einen Bogenschuss von der Kirche des heiligen Kreuzes eine Nebenkirche, eben so sich und den übrigen eine eigene Grabkirche. — Als Bischof Rimbert aus Demuth nicht in der Kirche begraben sein wollte, liess Adalgar im IX. Jahrhundert über seinem Grabe eine den Heiligen Michael, Stephan und Veit geweihte Capelle bauen.

[3]) Vgl. Weingärtner, System des christl. Thurmbaues, S. 29.

von 21 Fuss in ein reguläres Zwölfeck über, dessen einzelne Seiten von 12 Fuss hohen Giebeln bekrönt werden, die das zwischen ihnen aufsteigende pyramidale Dach wie ein Kranz umgeben. Bei dem runden Unterbau findet die Eigenthümlichkeit statt, dass er im Grundrisse (Taf. X, Fig. 5) keinen vollkommenen Kreis bildet, sondern der Durchmesser nach der Längenaxe des Baues (24 Fuss) ist um 6 Zoll grösser als der nach der Quere. Die Apsis an der Ostseite von 12 Fuss 6 Zoll Durchmesser bildet ein grösseres Kreissegment als einen Halbkreis[1]); ihre Länge beträgt 9 Fuss 8 Zoll. Die Umfangsmauer des ganzen Baues ist gleich dick (3 Fuss 2 Zoll); sonst ist in der Regel die des Hauptraumes beträchtlich stärker.

Aussen hat das Bauwerk einen oben nach der attischen Basis profilirten Sockel; sechs Bündel von je drei Halbsäulen (eigentlich Dreiviertelsäulen) laufen in regelmässigen Abständen an der Mauer des Hauptraumes hinauf; sie haben mit dem Fussgesimse oder Sockel des Baues verbundene attische Basen (Fig. 5), einige derselben sind statt



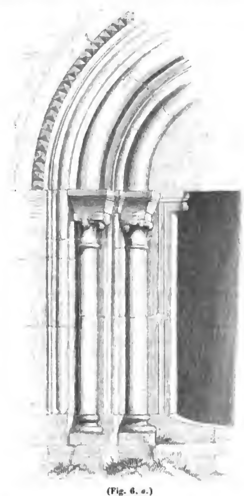
(Fig. 5.)

des Capitäles mit einem oder zwei plumpen Ringen versehen, die übrigen ohne Capitäl, statt dessen jedes Halbsäulenbündel von einem kleinen, oben zugespitzten Dache bedeckt erscheint, welches zugleich das Ende des runden Aufbaues bezeichnet. Das zweite, zwölfeckige Geschoss tritt etwas zurück, und es wurden über den dadurch entstehenden Kreissegmenten kleine, dreieckige Mauerstücke angebracht, durch welche gewissermassen der Übergang aus der Rundung in das Polygon vermittelt wird.

Die Giebel über den Seiten des Zwölfeckes geben dem Bau ein schönes Ansehen; ihre Einfassung ist aus Wulst und Hohlkehle gegliedert; an den Enden der Giebelschenkel, wo sie zusammenstossen, also an den Ecken des Baues sind gut gearbeitete Wasserspeier, Löwen und Hunde, weit vorspringend, angebracht. Die Spitzen der Giebel zieren verschiedene frei gearbeitete Figuren: Maria mit dem ganz eingewickelten Kinde sitzend, wie es scheint auf zwei Schlangen, deren Köpfe herabhängen, ferner ein Kind (Christus im Tempel?), von vorne gesehen, ein Buch in den Händen, — eine ungeheuerliche Gestalt, zur Seite der Giebelspitze auf einer Console stehend, über die Spitze gebeugt, — eine vierblättrige Rose, — eine Lilie (Francisca), — eine sitzende Figur mit beiden Händen einen Kopf zwischen den Knieen haltend, — eine kleine Figur, die ein Thier hält, — der die Jungen mit seinem Blute nährende Pelikan, das bekannte Symbol Christi; — die Ornamente der übrigen vier Giebelspitzen fehlen[2]).

Zwischen den Giebeln steigt die Pyramide des Daches empor, einstmals von Quadern aufgemauert, wie noch jetzt der untere Theil; der obere Theil wurde später gebaut und mit glasirten Ziegeln überkleidet; die Spitze ziert ein zierliches Steinkreuz, dessen Arme wieder kleine Kreuze bilden (ein sogenanntes Jerusalemkreuz).

Der Eingang ist an der Nordseite, gegen die Kirche hin, neben welcher der Karner steht, etwas erhöht[1]). Die



(Fig. 6. a.)

äusserste Einfassung bildet ein rundbogiger, mit Rauten besetzter Fries (Fig. 6, *a* u. *b*), dann folgt eine Hohlkehle und ein ohne Unterbrechung sich herumziehender Rundstab. Die Anschlagsmauern sind zwei Male rechtwinklig abgestuft, in den Ecken stehen Dreiviertelsäulen mit attischen Basen, die wulstige Eckblätter haben und mit kelchförmig ausladenden Knospencapitälen, über denselben als Decksims ein keilförmiger Aufsatz, ähnlich den byzantinischen Capitälen; doch dürfte hier mehr eine Vereinfachung des Decksimses als ein byzantinischer Einfluss zu suchen sein. Die gegenüber stehenden Säulen sind durch rundbogige

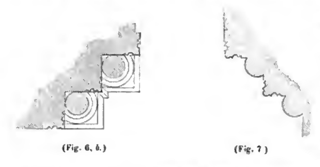
---

[1]) Wie bei den Rundbauten zu Hartberg, St. Marein in Steiermark u. a.

[2]) Dergleichen abenteuerliche Figuren kommen öfter auf Giebelspitzen vor, z. B. am Thurme zu Deutsch-Altenburg.

[1]) Bei den meisten Capellen ist der Eingang an der Westseite, der Apsis gegenüber; an der Nordseite, gegen die Kirche hin — die Capellen stehen nämlich fast immer südlich von der Kirche — ist er in Mödling Friedersbach, Mistelbach, Tuln, Hertberg.

Wulste verbunden; an der Mauerecke zwischen ihnen zieht sich ein Rundstab mit feinen Nebengliedern herum. Der Bogen des Einganges erscheint also aus zwei Wulsten und



(Fig. 6, b.) (Fig. 7.)

zwei Rundstäben, durch Hohlkehlen getrennt, gegliedert (Fig. 7), der Thürsturz selbst ist geradlinig. Auffallend ist es, dass der Hauptraum ein einziges Fenster besitzt, das im Rundbogen überdeckt, von starkem Einschlage und von einem derben Rundstabe eingefasst erscheint.

Die Apsis ist um 3 Fuss höher als der runde Aufbau; aussen laufen vier Bündel von je drei Halbsäulen hinauf, die stumpf an das ursprüngliche Kranzgesimse anstossen, ohne Capitäl; in der Ecke der Apsis und des Hauptraumes ist auf jeder Seite eine Halbsäule angebracht. Das Kranzgesimse besteht blos aus einem Kehlleisten und einer Schrägeplatte.

Im Inneren (Taf. X, Fig. 6) ist die Capelle sehr einfach; im Hauptraume läuft ein 6 Zoll hoher, 1 Fuss tiefer Sockel herum; ein achttheiliges Spitzbogengewölbe von 29 Fuss Scheitelhöhe bildet die Bedeckung des Raumes; die acht Rippen ruhen an der Wand in einer Höhe von 9 Fuss über dem Boden auf Consolen. Die Gliederung derselben besteht aus einem weit vortretenden gratigen Stabe zwischen zwei Hohlkehlen; die Kanten sind abgeschrägt. Im Schlusssteine sieht man die Büste einer Heiligen in Relief. Dieses Gewölbe ist später, allen Merkmalen nach im XV. Jahrhundert eingesetzt; das ursprüngliche scheint aber auch achttheilig gewesen zu sein, da die Halbsäulenbündel am Äussern ohne Zweifel die Rippenanläufe markirten. Aus dem spätern Mittelalter ist auch ein Rundbogenfenster mit einem zierlichen Zackenbogen als Masswerk. Die Apsis, deren Fussboden um zwei Stufen erhöht ist, hat ein einfaches Kreuzgewölbe, dessen Rippen ohne Vermittlung aus der Wand vortreten, im Schlusssteine Laubwerk. Das Gewölbe sowie das hohe gothische Fenster, welches einen gebrochenen Vierpass im Bogenfelde enthält und durch einen gratigen Pfosten in zwei mit spitzen Kleeblattbogen bedeckte Felder getheilt erscheint, gehören wieder dem XV. Jahrhundert an.

Unter der Capelle befindet sich eine mit Gebeinen angefüllte Gruft; der nach der Gliederung der attischen Basis umrahmte Eingang mit geradem Sturz befindet sich neben der Apsis; er ist jetzt vermauert.

Der Bau ist mit Ausnahme der Gewölbe und des oberen Theiles des Daches aus einem Gusse, der polygone Aufbau, wie auch die Apsis, welche keine Spur einer späteren Erhöhung zeigt, sind mit dem Rundbau gleichzeitig [1]. Eigenthümlich sind die Halbsäulenbündel, die hier nicht, wie an anderen Bauwerken dieser Art, das Kranzgesimse tragen, daher sie auch keine Capitäle, sondern blos einen kleinen pyramidalen Abschluss erhielten. Sie dienen offenbar blos zur Belebung der Mauerflächen, nach Analogie mit anderen Bauwerken, und sind ohne constructive Bedeutung. In ganz ähnlicher Weise sehen wir an der Façade des St. Stephansdomes in Wien solche Halbsäulenbündel mit einem kleinen Dache statt der Capitäle blos zur Unterbrechung der Wandfläche angeordnet. Da sie nicht zur vollen Höhe des Baues aufgeführt werden konnten, und kein Gesimse über ihnen läuft, so konnten sie auch keine Capitäle erhalten. Möglich wäre es auch, dass der polygone Aufbau eine während des Baues stattgehabte Abänderung des ursprünglichen Planes ist. Allen Bauformen nach ist als Zeit der Erbauung der Anfang des XIII. Jahrhunderts anzunehmen, auf die eben das Brechen der Rundung in das Vieleck, die Knospencapitäle, das Rautenband u. s. w. bei noch rundbogiger Überdeckung von Thor und Fenster deuten. In den Giebeln mit Wasserspeiern spricht sich am meisten der Übergang zur Gothik aus; sie erinnern an ähnliche Bildungen am Dom zu Magdeburg.

Die Capelle war schon in alter Zeit in Gebrauch zu Seelenmessen, wie noch gegenwärtig (seit 1845). Es befindet sich noch der alte Altarstein in derselben, an der Epistelseite in der Wand eine kleine viereckige Nische für die Messgefässe, ebenso an der Evangelienseite eine Vertiefung mit gegliederter Umrahmung.

An der Pulkauer Capelle haben wir die Verbindung des Rundbaues mit dem vieleckigen, den Übergang der einen Form in die andere gesehen; es ist interessant, die weitere Fortbildung der letzteren im späteren Mittelalter zu verfolgen. Ein Beispiel hiefür bietet die Grabcapelle zu Zellerndorf, nicht weit von Pulkau entfernt. Diese erscheint als ein achteckiger Bau aus Bruchsteinen aufgeführt, nur die Ecken, der Sockel u. s. w. sind aus Quadern. Die Formen des gothischen Styles zeigen sich hier vollkommen ausgebildet. Die acht Seiten des Baues sind von Giebeln bekrönt, deren Spitzen Kreuzblumen zieren; an den unteren Enden der Giebel Wasserspeier; das pyramidale Dach ist ganz gemauert. An den Ecken steigen Strebepfeiler als Widerlagen des Spitzbogengewölbes in zwei durch einen Wasserschlag von ausgesprochen gothischer Profilirung getrennten Geschossen auf bis zu zwei

[1] Eine ähnliche Capelle, ebenfalls unten rund, oben polygon, befindet sich zu Herdehausen in Westphalen. Auch die Friedhofcapelle zu Lorch bei Enns in Oberösterreich, deren Gruftraum nicht vertieft ist, daher man in die darüber befindliche Capelle über eine Treppe gelangt, ist unten rund, oben achteckig.

Drittel der Höhe des Baues; sie sind giebelartig bedacht mit Kreuzblumen auf der Spitze. Die ursprüngliche Thüre (jetzt vermauert) wird von Stäben, die auf Sockelchen stehen, umrahmt. Die Rippen des Spitzbogengewölbes von einfacher Gliederung, vorne mit gratigem Rundstabe, ruhen in den Ecken auf einzelnen Halbsäulchen mit zierlich gearbeiteten Capitälen von Epheulaub, welche auch über die Stäbe laufen, die die Schildbogen umrahmen. Das einzige Fenster ist zweitheilig mit einem Vierpass im Bogenfelde.

Auch die Apsis hat hier die übliche halbrunde Form verlassen und ist mit drei Seiten des Achtecks abgeschlossen, auch von gleicher Höhe mit dem Hauptraume, ebenfalls von einem Spitzbogengewölbe bedeckt. Das zweitheilige Fenster hat sehr einfaches Masswerk. Das gemauerte Dach schmückt ein Steinkreuz.

Diese Capelle, unter der sich wieder eine mit Gebeinen angefüllte Gruft befindet, die zwei Eingänge (an der Nord- und Südseite) hat, noch jetzt „Karner" genannt, stammt den Bauformen nach aus dem Ende des XIV. oder Anfang des XV. Jahrhunderts, aus welcher Zeit auch der Chor nebst den Nebenchören der daneben stehenden Kirche herrührt, wie sich aus dem reinen Masswerk der Fenster, der trefflichen Gewölbführung und der schönen Gliederung der Rippen schliessen lässt.

Die Burgen im Oberinnthale Tirols.

Von Dr. Ignaz Zingerle.

(Schluss.)

V.

Schloss Klamm.

Diese Burg, wenig bekannt wegen ihrer einsamen, abgeschiedenen Lage, liegt an einem höchst malerischen Punkte. Der stolze runde Thurm mit seinem niedrigen Nebengebäude steht auf einem von zwei Seiten, von einem Wildbache umrauschten, mit dem üppigsten und saftigsten Waldesgrün geschmückten Felsen, der sich nach drei Seiten jäh absenkt. Die alte Burg in stiller Waldeinsamkeit, in die der in der tiefen, schmalen Klamm (Felsschlucht) tosende Bach Leben bringt, gibt ein sehr malerisches Bild, das oft schon von Landschaftsmalern gezeichnet und gemalt worden ist. Am gelungensten ist die trutzige alte Veste mit der ganzen Schönheit ihrer unbeschreiblichen Lage wohl auf einem Blatt des König Ludwigs-Albums wiedergegeben.

Referent begab sich vom Dorfe Obermieming aus nach diesem Schlosse, das sich an der Südseite von der Strasse nach Nassereith erhebt, doch so, dass es von der besagten Strasse aus nicht wohl gesehen werden kann. Ein schmaler Steig führte ziemlich steil bergab. Plötzlich lag das Schloss vor den Blicken, von uns durch die tiefe Schlucht geschieden, die der Wildbach in den Fels ausgefressen hat. Eine beiläufig dreizehn Schritte lange, leichte Brücke aus Holz, die heutzutage noch sehr leicht abgetragen werden könnte, führt über die schauerliche Tiefe, an deren jähabschüssigen Felswänden üppiges Wachsthum aus allen Ritzen und Spalten sich zeigt. In der Richtung gegen Osten verengert sich die Schlucht so sehr, dass nur eine ganz schmale Öffnung sich zeigt. Der Weg schlängelt sich gegen Westen sanft bergan und führt zu einem künstlichen Graben, über den eine beiläufig siebzehn Schritte lange Brücke gelegt ist. Ohne Zweifel vertritt diese die Stelle der ehemaligen Zugbrücke. Zur Rechten des Hofes sind noch einzelne Ziegeln übrig, die jetzt als Säulen des Zaunes dienen. Der Thurm steht links im Hofe und ist stramm an den Felsabhang hinaus gebaut. Er ist sehr fest und rund. Der erste Stock hat ein halbrund gewölbtes Thor aus Sandstein gegen Osten. Im dritten Stockwerke ist eine ähnliche Öffnung gegen Süden. Den Thurm schmücken sieben Zinnen, deren Mauer sehr verjüngt ist und einer spätern Zeit anzugehören scheint. Das Baumateriale sind Bruch- und Backsteine mit Mörtel reichlich verbunden. Nur bei den zwei Porten und den Scharten sind Hausteine benützt. Im untersten Stockwerke, zu ebener Erde, ist nun eine Thüre ausgebrochen, die in die dort angebrachte Capelle führt. Der Durchmesser des innern Thurmraumes beträgt 18 Schuh, die Mauer ist ebendort 7 Schuh dick. Diese im untersten Gelasse des Thurms improvisirte Capelle bietet gar nichts Merkwürdiges. Über den Hof geht es zum Wohngebäude, das bedeutend jünger ist und wohl nicht über das XV. Jahrhundert zurückreicht. Es ist vom Hofe aus nur einen Stock hoch. Ein Stockwerk hat eine Stube und vier Kammern mit einigen kleinen Gemächern. Die Küche ist zu ebener Erde. Die Zimmer sind getäfelt und haben viereckige Fenster. An einer Thüre der Stube befinden sich sehr schöne Thürbänder aus Stahl. In der Stube steht auch ein zierlich eingelegter Kleiderkasten, wenn ich nicht irre, aus dem XVI. Jahrhundert. Nachträglich muss Referent bemerken, dass der Thurm und das Wohnhaus durch eine Art Brücke verbunden waren, was der Anblick der Burg von Süden aus zeigt.

An diesem Schlosse vorüber führte in alter Zeit ein Saumweg, der von dem am Inn liegenden Mötz über den Fern nach Nassereith führte. Der Thurm soll ein Wart- und Zollthurm gewesen sein. Im XIII. Jahrhundert begegnet uns eine Familie von Clomme oder Klamm, die circa 1420 gänzlich erloschen ist. Das Schloss Klamm ging aber schon früher, vermuthlich mit der Tochter des Guntram von Klamm an die Milser über, die sich von Schlossberg und Klamm nannten. Der vom Tirolervolke oft genannte Oswald Milser (siehe Sagen aus Tirol, S. 364) soll auf dieser Burg gerne

gesessen und manchen Gewaltstreich ausgeführt haben [1]) (Weber's Tirol I, S. 681). Um 1399 kam das Schloss an die gefürchteten Starkenberger, die es bis zu ihrem Sturze besassen. Von ihnen kam es in den Besitz der Landesfürsten und ging später an die Herren von Hirn über. Jetzt ist es in den Händen eines wohlhabenden Bauers, der das Wohngebäude im guten Stande erhält und mit Behagen an der Stätte sitzt, wo einst Herren gehaust haben.

Die Herren von Klamm führten einen fliegenden Raben in ihrem Wappen.

Zur Aufnahme durch einen Zeichner ist der schöne Thurm, der ohne Zweifel sehr alt ist, zu empfehlen.

VI.

Schloss Petersberg bei Silz.

Diese stattliche Hofburg, die in hohes Alterthum zurückreicht, liegt auf einer mit Linden dicht besetzten Anhöhe bei Silz. Sie zählte wohl zu den festesten und grössten Burgen des Innthals und gewährt selbst jetzt noch einen stolzen Anblick. Die eigentliche Burg besteht aus einem geräumigen Berchfriet, an das viele Wohnungen angebaut sind, die aus verschiedenen Zeiten stammen. Leider konnte Referent in das Innere der geschlossenen Burg nicht eintreten und muss sich desshalb für dieses Mal begnügen, nur Weniges zu bemerken. Der Fahrweg, der den Berghügel hinaufsteigt, führt zu einer 57 Schuh langen Brücke, die über den jetzt versumpften Graben zum Burgthore führt. Ein schmaler Hof liegt zwischen diesem und der Porte. Das Berchfriet steht am südwestlichen Ende der Burg, ist viereckig und hat einen zu seiner Höhe verhältnissmässig breiten Durchmesser. Es hat gegen der nach Aussen gekehrten Seite (Westseite) vier Schlitze und ist auf jeder Seite mit drei Zinnen geschmückt. Das Baumaterial sind Bruchsteine. Etwa hundert Schritte vom Schlosse entfernt, steht in östlicher Richtung ein viereckiger Wartthurm, der auf jeder Seite zu ebener Erde 30 Schuh breit ist. Das Baumaterial ist behauener Schiefer. Der Eingang, eine schön gewölbte Porte, ist im ersten Stocke auf der westlichen Seite. Die Einfassung der Porte ist sorgfältig behandelter Sandstein. Der Thurm ist mit Luken und Schlitzen versehen. Die Süd- und Nordseite haben im dritten Stocke ein rundbogiges Fenster, sonst keine Öffnungen. Die Westseite hatte zwei Schlitze und zwei Luken, überdies im zweiten Stocke einen vorspringenden Anbau, wie die Reste zweier Rüstbäume zeigen. Vermuthlich war es ein heimliches Gemach. Der Thurm ist auf je einer Seite mit drei eingeschnittenen Zinnen geschmückt.

Über die Geschichte des Schlosses kann ich nichts Neues beibringen. Nach Staffler war das Schloss einst im Besitze der Grafen von Sempt und Ebersberg, dann der Welfen, daher auch die Welfenburg genannt. Später

---

[1]) Über Oswald Milser verdanken wir der Güte des Herrn k. k. Rathes und Custos J. Bergmann noch folgende interessante Notizen:

Die Milser, die ihren Namen vom Orte Mils bei Imst führen mochten, hatten das von Konradin, des letzten Hohenstaufen, Mutter Elisabeth und ihrem zweiten Gemahle dem Grafen Meinhard II. von Tirol im Jahre 1271 gestiftete Kloster Stams zu ihrem Erbbegräbnisse erkoren und demselben für ihr Seelenheil reiche Vermächtnisse gespendet. Rupert Milser, seine Hausfrau Adelhaid, seine Schwester Gertrud, wie auch seine Söhne Konrad und Rudolf ruhen daselbst in der sogenannten heiligen Bluts-Capelle. Konrad's Söhne waren Oswald und Christoph.

Treu hielt Oswald, Herr auf dem Schlossberg, zu den Herzogen von Österreich, als Margaretha Maultasch nach ihres Sohnes Meinhard III. frühem Hinscheiden im Jahre 1363 das Land Tirol denselben als ihren nächsten Blutsverwandten übertrug. Wegen gewaltsamer Einkerkerung des Abtes Friedrich von Wilten in seiner Veste Klamm von der Kirche im Banne, frevelte er voll überschäumenden Hochmuths gegen das Allerheiligste. Er ritt an Ostern*) mit stattlichem Gefolge vom Schlossberg hinunter in die Kirche zu Seefeld und forderte bei der heiligen Communion eine grössere Hostie, wie sie der Priester aufwandelt, welche dieser dem Gebannten erst verweigerte, endlich aber gezwungen reichte. Kaum hatte sie Oswald auf der Zunge, begann er in den Boden zu sinken. Halb versunken empfand er tiefe Reue und bat den Priester ihm die Hostie aus dem Munde zu nehmen. Als dies geschehen, stand der Boden wieder fest. Zur strengsten Abbüssung dieses Frevels trat er als Laienbruder in's Kloster Stams, wo er angeblich nach zwei Jahren 1388 starb und nach seiner Anordnung unter der Schwelle (damit Jedermann ihn und seine Hoffart mit Füssen trete) in der genannten heiligen Bluts-Capelle bei seinen Ahnherren Ruhe fand.

Eine Tafel mit 33 lateinischen Hexametern im Geschmacke jener Zeit erinnert am Eingange der Bluts-Capelle an diese Begebenheit. Hiezu fügte ein späterer Abt Johann:

Præsul Joannes aram renovavit eandem,
Collapsum senio reparavit et ipse sacellum.

S. „Des Oswald Milser Hochmuth, Fall und Reue" in des Freiherrn von Hormayr Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. Wien 1820, S. 202 — 208.

Der junge Maler Joseph Schöpf, im nahen Telfs geboren, und von dem geistreichen Stamser Capitularen Joachim Plattner unterstützt, erhielt zur Zeit, als der gelehrte Archivar Cassian Primisser, Oheim unseres unvergesslichen Alois Primisser, seine urkundliche Geschichte dieser Abtei schrieb, leider aber im Jahre 1771 allzu früh der Wissenschaft entrissen wurde, den Auftrag, die Zeichnungen der dazu gehörigen Grabmäler, Insiegel, Monogramme etc. zu liefern und zierte im Jahre 1801 die Rückwand der Capelle mit dieser Begebenheit als Frescogemälde (vgl. Nagler's Künstlerlexikon, Bd. XV, 479 f.).

Pater Zacharias Werner hat hier in Wien zu Maria Trost (d. i. bei den P. P. Mechitaristen) diesen Stoff zu einer schauerlichen Ballade in 58 achtzeiligen Strophen voll charakteristischer Eigenheiten ausgesponnen, die Referent von ihm selbst vortragen hörte, unter dem Titel: „Der Ostermontag in Seefeld. Eine wahre Geschichte", in demselben Taschenbuche vom Jahre 1820, S. 180 — 194.

Zur Ergänzung dieser Sage fügen wir hier noch an: Als ein Knappe Oswald's seiner stolzen Hausfrau, einer von Starkenberg, dieses erschütternde Ereigniss meldete, schalt sie ihn einen Lügner und sagte: „Ehe werde dieser dürre Stock (auf ihn hinweisend) Rosen treiben, als diese Mähre sich erwahre". Nun sprossten vor ihren Augen drei Rosen an dem dürren Stamm. Erbosst riss sie die Rosen ab und warf sie zu Boden. Unmuthig, vom Wahnsinn ergriffen, lief sie in den Scharnitzer Wald und stürzte sich von einem schwindelnden Abhange hinab. Sie war nach P. Werner, der sie in seiner Ballade mit dem Charakter einer Brunhilde zeichnet und sie so nennt, der Hölle verfallen, ihr reumüthiger Gemahl dagegen theilhaftig der ewigen Freuden**).

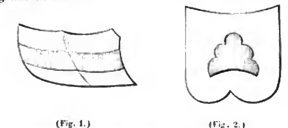
Nach Baron von Hormayr wurde Oswald's jüngerer Bruder Christoph Priester und verschied wenige Jahre nach demselben als Frühmesser zu Miemingv So erlosch das Geschlecht der Milser.

*) Nach Staffler's Tirol und Vorarlberg Bd I, 300, geschah dieses Ereigniss am Gründonnerstag, d. i. 7. April 1384; nach Andern am Ostermontag 1386.

**) Werner setzt in der Aufschrift und im Eingange des Gedichts dieses Ereigniss auf den Ostermontag, d. i. am 23. April 1386, lässt es aber in der Strophe 56 am Tage (richtiger im Jahre) der Sempacher Schlacht (9. Juli) geschehen.

kam es an die Grafen von Tirol. Von Bedeutung war diese Burg für Meinhart II., da sie ihm einen wichtigen Hauptpunkt im Innthal gab. Auch Margaretha Maultasch soll sich öfters in dieser Burg aufgehalten haben. Später kam das Schloss in den Besitz der Bischöfe von Brixen, an die Herren von Freundsberg, dann an die Grafen von Clari, und endlich an die Grafen von Wolkenstein Rodeneck, zu deren Besitze es noch gehört. Vor wenigen Jahren noch vom gräflichen Besitzer bewohnt, gerieth es in Feuer und harrt nun auf seine Wiederherstellung. Da diese Burg für jeden Freund der vaterländischen Geschichte von Interesse ist (sie soll auch die Geburtsstätte der Margaretha Maultasch sein) und zu den ältesten und stattlichen Hofburgen Tirols gehört, wäre die Aufnahme des Grundrisses dieser Burg sehr wünschenswerth.

Von Silz aus begab sich Referent nach Haimingen, einem Dorfe, das ⅞ Stunden ober Silz am rechten Innufer liegt und einst eine hübsche gothische Kirche besass. Noch heutzutage gewährt ihr Äusseres einen guten Anblick. Leider ist auch über dieses Gebäude die leidige Renovationssucht gekommen und hat seinen Werth grösstentheils zerstört. Die Strebepfeiler zieren noch die Aussenseite, die spitzbogigen Fenster sind dagegen des Masswerkes beraubt, nur die Fenster des Thurmes besitzen dasselbe noch. Das Hauptportal auf der Westseite ist noch erhalten. Es ist spitzbogig, hat zwei vortretende und drei eingekehlte Glieder. In der mittleren Kehle sind zwei Consolen ohne Statuetten. Die äussersten Wülste (Stäbe) kreuzen sich oben. An den innersten Wänden des Portals sind zwei ganz einfache Wappen, die in Sandstein gehauen sind, angebracht. Das zur Rechten (Fig. 1), das zur Linken (Fig. 2) hat folgende Gestalt:



(Fig. 1.) (Fig. 2.)

Das letztere ist wohl das alte Wappen der Freundsberger. Tritt man in die Kirche, so tritt einem die geschmackloseste Restauration entgegen. Die Fenster, wie die ob dem Eingange sich befindende Rose, haben den Schmuck des Masswerkes verloren, die Rippen sind verschwunden, Wände und Gewölbe sind geschmacklos übertüncht und übermalt. Der allgemeinen Zerstörung sind nur die Wandpfeiler der einschiffigen Kirche entgangen. In zwei Fenstern an der rechten Seite des Presbyteriums sind vier kleine Glasgemälde, die Wappen vorstellen. Unter dem ersten dieser Wappen steht die Inschrift: Margret von Freundsperg geboren, von (das folgende Wort konnte Referent nicht lesen) sein Gemahel 1521. — Das zweite ist das Freundsbergische Wappen (siehe Tirol. Ehrenkränzlein II, S. 51) ohne Inschrift. Unter dem dritten Wappen ist die Schrift: Margareta von Freintsperg geboren Freyn Fürmian sein Gemahl. — Das vierte Wappen ist, wieder das der Freundsberger mit der Schrift: Casper von Freuntsperg zu Mindlhaim (?) und St. Petersperg Ritter J. E. H. Maj. und 2. Obrister Feldhaubtmann. Das gevierte Schild hat zwei goldene (gelbe) Störche im blauen Felde, und zwei grüne Hügel im goldenen Felde [1]).

VII.

Die Burg Sigmundsburg.

Eine durch die Schönheit ihrer Lage ausgezeichnete Ruine ist Sigmundsburg. Mitten in einem grünen Gebirgssee, dessen Spiegel durchsichtig und klar wie der reinste Krystall ist, erhebt sich ein dichtbewaldeter Felskegel, auf dem dieses fürstliche Lustschloss lag. Ein schmaler Pfad führt jetzt den Schlosshügel hinan und endet hart an der Ruine. Der Eingang zur Burg war von der westlichen Seite, wo jetzt ein kleiner ganz ebener Platz sich findet. Die Pforte sammt den daran stossenden Mauern ist niedergerissen, so dass eine 15 Schuh breite Lücke ist. Rechts davon steht eine 5 Schuh breite Mauer, die 4 Schuh dick ist und in einen runden Flankenthurm, dem Dach und Zinnen fehlen, endigt. Dieser besitzt drei viereckige Fenster gegen Norden und Süden.

Links von der oben genannten Lücke steht noch eine 22 Schuh breite Mauer, die ebenso in einen runden Flankenthurm ausläuft und drei viereckige Fenster hat. Der Vorderseite mit den zwei Thürmen entspricht genau die entgegenliegende mit zwei Flankenthürmen, die dem Eingangsthore gegenüber eine Capelle hatte. Wir haben hier

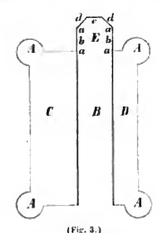
---

1) Hiezu bemerkt Herr k. k. Rath und Custos Jos. Bergmann: Jene erstgenannte Margaretha dürfte in Anbetracht der Jahrzahl 1521 aus der nun längst erloschenen Familie von Niederthor gewesen sein. Deren Gemahl, dem das zweite Wappen ohne Inschrift angehören dürfte, war Thomas II. von Frundsberg, Erzherzog Ferdinand's I. Rath, Hauptmann der tirolischen Landschaft. Er starb am 13. November 1525 zu Botzen und ruht in der dortigen Pfarrkirche.

Die zweite Margaretha, eine Tochter Georg's, Freiherrn von Firmian zu Kronmetz, der Hofmarschall zu Innsbruck und Pfandinhaber der Herrschaft Pergine, dann Landeshauptmann in Tirol († 1540) gewesen ist, und Katharina's Freiin von Thun, war die Gemahlin Kaspar's, ältesten und tapfern Sohnes des berühmten Georg von Frundsberg, der am 31. August 1536 in einem Alter von 36 Jahren starb und in Mindelheim ruht, das sein Grossvater Ulrich von Frundsberg, Ritter und Hauptmann des schwäbischen Bundes († 1501), im Jahre 1467 durch Kauf an die Familie gebracht hatte. Diesem Kaspar gehört das vierte Wappen an.

Von dieser, durch Schönheit und Anmuth, liebreizenden Margaretha Freiin von Firmian besitzt das k. k. Münzcabinet in Wien eine Medaille von erster Schönheit mit der Jahrzahl M.D.XXIX von der Meisterhand Friedrich Hagenauer's (?), der zu jener Zeit in dem Mindelheim nahen Augsburg modellirte und medaillirte und unter andern Stücken auch die Medaillen auf die beiden Neumann zu Wasserleonburg verfertigt hat. Die erwähnte Medaille ist in meinem Medaillenwerke, Bd. I, Taf. V, Nr. 27 abgebildet und S. 76 genau beschrieben und erklärt.

somit ein ganz regelmässiges Gebäude vor uns, das erst aus dem XV. Jahrhundert stammt und seine Entstehung dem Erzherzoge Sigismund verdankt. Das Gebäude hat folgenden Grundriss:



(Fig. 3.)

A bezeichnet die vier Flankenthürme, deren jeder 9 Fuss im Durchmesser hat;

B ist der Burghof, der beiläufig 15 Schuh breit und 59 Schuh lang ist;

C bezeichnet den Hapttheil der Burg, der 22 Schuh breit war und ziemlich grosse viereckige Fenster hatte;

Der Theil *D* bildete wohl die Wirthschaftsgebäude. Die Theile *C* und *D* scheinen höchstens zwei Stöcke hoch gewesen zu sein, vermuthlich hatten sie nur ein Parterre und darüber ein Stockwerk.

E bezeichnet die gothische Capelle, die den Abschluss des Burghofes bildete und dem Schlosseingange gerade gegenüberstand. Sie hatte 16 Schuh Breite und 21 Schuh Länge und eine Höhe von mehr als zwei Stockwerken (d. h. über dem Parterre noch einen Stock). Die Wandpfeiler (*a*) an den vier Ecken waren aus sehr feinkörnigem Sandstein sorgfältig gemeisselt. Dasselbe gilt vom zerstörten Portale, dessen Trümmer theils hier zerstreut liegen, theils auf dem Gottesacker zu Dormiz als Sockel der Grabkreuze dienen. Die Wandpfeiler bestanden aus einem Halbpfeiler, in dessen Mitte eine Viertelsäule hervortrat. Reichere Wandpfeiler (*b*) befanden sich in der Mitte. Der Chor der Chapelle war 5½ Schuh tief und hatte einen dreiseitigen Abschluss. In der Mittelseite (hinter dem Altare) ist ein Fenster, das beiläufig 5½ Schuh breit und 7 Schuh hoch ist und ein ganz leichtes Gewölbe hat (nur wenig gewölbt ist). — Ob diesem Fenster erhebt sich ein sehr schlankes gothisches Fenster, das aus feinkörnigem Sandstein ist. Das Masswerk fehlt. An den zwei andern Seiten des Chores (*dd*) befanden sich zwei gleiche gothische Fenster. Die Seiten (*c* u. *d*) waren durch sehr geschmackvoll gearbeitete Pfeiler verbunden, die aus einem dreifachen Säulenbündel bestanden, aus denen die Rippen hervorliefen. Aus der Ruine der Capelle, den theilweise erhaltenen Fenstern und Wandpfeilern zeigt sich, dass dies Kirchlein zu den schönern gothischen Bauten Tirols gezählt habe. Alte Leute, die die Capelle noch im bessern Zustande gesehen haben, versicherten mich, sie sei wunderschön gewesen. Da die drei Fenster und die Seitenwände noch erhalten sind, da einige Säulenbündel bis zur Auszweigung der Rippen noch stehen und Bruchstücke des Portales und der Strebepfeiler sich noch finden, liesse sich von einem sachkundigen Zeichner ein treues Bild dieses immer mehr zerfallenden Gotteshauses zu Stande bringen. — Nachträglich muss Referent noch bemerken, dass die Mauern der Burg (mit Ausnahme der Thürme) 4 — 5 Schuh dick und grösstentheils aus Bruchsteinen sind. Die Fenster der Wohngebäude sind viereckig, haben 3 Schuh 4 Zoll in der Breite und 4 Schuh 6 Zoll in der Höhe.

Staffler theilt darüber Folgendes mit: „Die Sigmundsburg wurde ursprünglich zur Sicherung des Fernüberganges erbaut. Erzherzog Sigismund hat sie in der Folge als einen Lustsitz für sich eingerichtet, und nach seinem Namen genannt. In dieser Abgeschiedenheit weilte er so gern, dem Vergnügen der Jagd und der Fischerei sich überlassend. Im Jahre 1484 verschrieb er Sigmundsburg seiner zweiten Gemahlin Katharina, einer Tochter des sächsischen Herzogs Albrecht zur Morgengabe. Nach Sigmund's Tode blieb das Schloss ohne Aufsicht und verwahrlost. Der Zahn der Zeit machte es endlich zur Ruine“. Referent bemerkt hiezu, dass der jetzige Bau nicht über das XV. Jahrhundert zurückreicht. An der Zerstörung der Burg hat der Vandalismus der Bewohner von Nassereith grösseren Antheil, als der Zahn der Zeit. Bedurfte ein Nassereither eines Sockels zu einem Grabkreuze, so ging er nach Sigmundsburg und brach sich ein Stück eines Wandpfeilers oder des Portales zu dem genannten Zwecke. Der Friedhof zu Dormiz bezeugt dies mit unzähligen Sockeln. In den Zwanziger Jahren wurde die Ruine sammt dem dichtbewaldeten Schlosshügel und dem fischreichen See um 200 fl. R. W. an die gegenwärtigen Besitzer verkauft. Diese sind der Traubenwirth und Rosa Schönherr in Nassereith. Da Letztere „eine sehr fromme und sehr reiche Jungfer“ am Schlosse sehr grosse Freude hat, so wird sich einer weitern Zerstörung desto leichter wehren lassen.

VIII.

Dormiz, Starkenberg, Imst.

Referent schlug den Weg nach Imst über Dormiz ein, da der Sage nach die Kirchen zu Serfaus, Stanz und Dormiz die ältesten Gotteshäuser im Oberinnthal sein sollten. Das Dorf Dormiz liegt südöstlich ¾ Stunden von Nassereith. Die Kirche steht auf einem das Thal weithin beherrschenden Hügel. Auf das hohe Alter der Gemeinde deutet schon der romanische Name (Dormitium), wie hier überhaupt solche Namen z. B. Strada, Lorea, Tarrenz (torrens)

und Funde römischer Münzen auf römische Ansiedelungen schliessen lassen [1]). Die Kirche von Dormiz trägt aber trotz dieser Umstände ein ganz modernes Gepräge. Sie war im gothischen Style gebaut, und wurde zur Zeit des Restaurationsschwindels nach Kräften verunstaltet, so dass sie nicht besser und nicht schlechter dasteht, als andere ruinirte Kirchen Tirols. Es hat hier wohl einst eine romanische Kirche gestanden, die der jetzigen Platz machen musste. Ebenso wurden die Erwartungen des Referenten in Bezug auf das Schloss Starkenberg bitter getäuscht. Das Schloss Altstarkenberg lag eine halbe Stunde von Tarrenz, an der Ostseite des reissenden Salveseubaches auf jäh abfallenden Felsen. Von diesem Stammsitze des mächtigsten und gefürchtetsten Rittergeschlechtes Tirols im XIV. und XV. Jahrhundert ist nur wenig Gemäuer auf uns gekommen. — Etwa eine halbe Stunde in der Thalwildniss weiter zurück, liegt ein viereckiger Wartthurm, Gebratstein genannt, der kein besonderes Interesse bietet. Neustarkenberg liegt $^{3}/_{4}$ Stunden westlich von Tarrenz und $^{3}/_{4}$ Stunden östlich von Imst. Diese Burg, die jetzt als Bierbrauerei dient, ist so verneuert und ökonomischen Zwecken angepasst, dass Referenten die Anlage des ältern Baues ein Räthsel blieb.

Die Sammlungen des Freiherrn Rolas du Rosey,

königlich-preussischem Generalmajor, gegenwärtig zu Dresden.

Mitgetheilt von Wilhelm Weingärtner.

Die Denkmale der mittelalterlichen Kunst haben sich bis jetzt in den öffentlichen Sammlungen derjenigen Beachtung, die sie in kunst- und culturhistorischer Hinsicht doch sicherlich verdienen, noch nicht zu erfreuen gehabt. Die meisten Schätze dieser Art sind gegenwärtig noch immer im Besitz Einzelner geblieben und bilden bei der Neuheit der ernsteren wissenschaftlichen Studien über die Kunst unserer Vorfahren leider noch immer den einträglichsten Nahrungszweig der Kunst- und Antiquitätenhändler. Was nicht der Zufall um seines Gold- und Silberwerthes und theilweise seiner spätgothischen überladenen Formen oder sonstiger Absonderlichkeiten wegen, oder Familienrücksichten in die Antiquitäten- und fürstlichen Rumpelkammern der Zopfzeit geführt hat, das treibt sich noch immer unstät und für den Gelehrten wenig brauchbar und schwer zugänglich in der Welt herum.

Selbst die Veröffentlichung desjenigen, was noch etwa im Besitze der Kirchen geblieben ist oder in den Domschätzen unseres Vaterlandes aufbewahrt wird, haben wir bis jetzt nur einigen wenigen durch Verhältnisse besonderer Art begünstigten Männern zu danken. Für unser Vaterland waren bis jetzt besonders die Domschätze zu Aachen, Prag, Hildesheim, Bamberg, die sogenannte Reliquienkammer der Schlosskirche zu Hannover und die sogenannte Kunstkammer im neuen Museum zu Berlin, ausserdem die Bibliotheken zu München, Bamberg, Darmstadt, Meiningen ziemlich die einzigen öffentlichen Quellen, aus denen der Kunsthistoriker seine Kenntnisse schöpfen konnte. Einzelnes fand sich freilich ausserdem fast noch in allen grösseren Sammlungen hier und da zerstreut.

Erst in der neuesten Zeit begannen auch wohlhabende kunstliebende Privatleute, wie Senator Kulemann zu Hannover, indem sie weder Zeit, Geld, noch Mühe scheuten, diesem Zweige unserer Wissenschaft sich dienstbar zu erweisen. Zum grössten Danke ist ihnen daher der weder einseitig für die antike, noch eben so einseitig für die mittelalterlichen Kunstschöpfungen und die Erzeugnisse handwerklicher Kunstthätigkeit eingenommene Kunstgelehrte verpflichtet, da sie ihm Gelegenheit verschaffen, sich zunächst auf diesem durch Dilettanten aller Art unsicher gemachten Gebiete zu orientiren, um später selbstständig auch Anderen dadurch nützlich werden zu können.

Das ist zunächst der Grund, wesshalb ich die überaus reichen und trotzdem bis jetzt bei der enormen Bescheidenheit und Zurückgezogenheit ihres Besitzers wenig oder gar nicht bekannten Sammlungen des Freiherrn Rolas du Rosey zu Dresden, die ihren Ursprung rein der Liebe zur Sache selbst verdanken, in den „Mittheilungen" besprechen will. Es sollte mich freuen, wenn ich dadurch zugleich die Blicke meiner Fachgenossen auf dieselben hinzulenken im Stande wäre.

An Vielseitigkeit wie an Gediegenheit einzelner Zweige dürfte diese Sammlung unstreitig in unserem Vaterlande noch ihres Gleichen suchen. Leider gestattet der Raum dem überaus gefälligen Besitzer nicht, seine Sammlungen dem grösserem Publicum zugänglich zu machen, so bereit derselbe auch ist, dem Liebhaber und Kenner einzelne Theile seines kostbaren Besitzes auf sein Verlangen vorzulegen.

Vor etwa vierzig Jahren hat der durch seine vielseitigen Kenntnisse zu seinem Beruf vorbereitete Sammler, der sich zuerst besonders in Thoren, Danzig, später in Schlesien und die letzten zehn Jahre in Dresden, in den meisten Orten übrigens in dienstlichen Verhältnissen, aufgehalten hat, sein Werk begonnen.

Da der Besitzer auf mein Ansuchen hin die Güte hatte, mir seine sehr sorgfältig gearbeiteten und meistentheils auch sehr gut angelegten Kataloge zur Verfügung zu stellen, so gedenke ich zunächst über die Gegenstände selbst im Allgemeinen, die Zeit, der sie angehören, und die Zahl

[1]) Vergleiche Sagen aus Tirol, S. 235, Nr. 413.

derselben nach seinen eigenen Angaben, die ich theilweise zu prüfen Gelegenheit hatte, einen Überblick zu geben.

Wie die meisten Sammler, hat auch Freiherrn Rolas du Rosey ein gewisser Naturtrieb zu seiner mühevollen Thätigkeit veranlasst. Später erst ist der Besitzer, seiner eigenen Aussage gemäss, auf den Gedanken gekommen, die einzelnen Zweige seiner allmählichen Erwerbungen in der erforderlichen Weise systematisch zu ergänzen. Gerade dieser Umstand ist es nun, der seiner Sammlung gegenüber gar manchen anderen, weit über Gebühr gerühmten, einen ganz besonderen Werth verleiht.

Den Verhältnissen der „Mittheilungen" gemäss werde ich nur die dem Mittelalter angehörigen Gegenstände ein klein wenig eingehender besprechen, während ich diejenigen Classen, welche ausserhalb des uns gesteckten Umkreises fallen, nur der Vollständigkeit halber beiläufig zu erwähnen gedenke. Die erste Abtheilung umfasst die speciell für den kirchlichen Gebrauch bestimmten Geräthe und zählt allein schon nicht weniger als 118 Nummern.

Ganz besonders zog ein sehr werthvoller Reliquienschrein aus Bronze, sehr stark vergoldet, unsere Blicke auf sich, der dem XV. Jahrhundert angehört. Derselbe bildet, auf geschweifter achtseitiger Basis fussend, eine gothische Capelle. Wir haben eine vollkommen durchbrochene, äusserst zierliche Goldschmiedearbeit vor uns, die durch ihre stylvolle Gliederung mit reichem Ornament an Pfeilern, Gallerien und Thürmchen das Auge erfreut. In Nischen sind 13 mit Steinen und Perlen besetzte Heiligenfiguren angebracht. In gleicher Weise beachtenswerth kam uns ein Reisealtar des XIV. Jahrhunderts vor, welcher einen Schrein von länglicher Kubusform bildet, der auf vier geflügelten und gehörnten Drachenfüssen ruht. Die Aussenseite besteht aus, auf Eichenholz gelegten stark vergoldetem Kupferblech mit gepressten Mustern. Oben ist derselbe quadrillirt, gleichfalls mit gepressten Mustern. Gesimse und Leisten ziert Laub- und Blumenwerk. Ein röthlicher Stein bildet die Altartafel. Auch selbst an figürlichem Bauwerk fehlt es gerade nicht; das Brustbild des segnenden Heilandes en relief bildet den Mittelpunkt; umher stehen die zwölf Apostel in Elfenbeinreliefs und ausserdem sind noch emaillirte Brustbilder angebracht.

Es folgt eine Anzahl Kelche, irre ich nicht, acht an der Zahl, unter denen wohl der merkwürdigste ein echt byzantinischer mit griechischer Schrift sein dürfte. Er ruht auf dreiseitiger Basis und diese wieder auf eben so vielen freistehenden, in Monstreköpfen auslaufenden Füssen; auf diesen sind die mit weit entfalteten Flügeln sitzenden Erzengel Michael, Gabriel, Uriel angebracht, welche offene Bücher halten. Der runde geplattete Knauf ist mit gravirten Plattformen verziert. — Es folgen noch 7 andere Kelche aus dem XIII., XIV., XV. und XVII. Jahrhundert, die meist aus vergoldetem oder versilbertem Kupfer bestehen. Darunter ist auch ein zweihenklicher. — Eine Arbeit italienischen Ursprungs aus dem XV. Jahrhunderte dürfte die künstlerisch vollendetste sein.

Patenen sind drei Stücke vorhanden, deren eine, welche zugleich die grösste ist, aus Silber besteht und die Jahreszahl 1435 trägt.

Der Ciborien und Monstranzen sind wenigstens zwölf an der Zahl. Meistentheils stammen sie aus dem XIV. und XV. Jahrhundert, also aus der Blüthezeit der mittelalterlichen Kleinkunst. Nur eine einzige gehört erst dem XVIII. Jahrhundert an. Mehrere derselben sind mit Emaillen verziert und besonders eine des XV. Jahrhunderts von seltener Form und Arbeit. Eine nähere Beschreibung ohne Abbildung würde wenig fruchten; vielleicht entschliesst sich der Besitzer zu einer photographischen Darstellung oder ein Kenner zu einer Zeichnung der einen oder anderen.

Der Hostienbehälter oder Custoden werden etwa sechzehn Stück sein, die vom XIV. bis zum XVI. Jahrhundert reichen und in den üblichen Formen und Stoffen ausgeführt sind. Besonders hervorstechend zwei mit Limoger Email champlevé aus dem XIV. Jahrhundert in Cylinderform.

Pacificale oder oscula pacis zähle ich fünfzehn. Auch bei diesen in Sammlungen weniger dünn gesäeten Geräthschaften sind fast alle nur üblichen Formen und alle nur üblichen Stoffe vertreten. Besonders schön ausgeführt aber ist eine italienische niellirte Goldschmiedearbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts. — Ein zweites Pax aus derselben Zeit ist Limoger Email, gehöht mit geschweiften Spitzbogen; es enthält Christus am Kreuze mit Maria und Johannes zur Seite. Die Zeichnung ist leider nicht eben sonderlich. — Eine dritte aus dem XVI. Jahrhundert ist von Silber, eine noch spätere des XVII. Jahrhunderts gar nur von Blei, eine des XV. aber aus Perlmutter gearbeitet. Die grössere Anzahl besteht wie gewöhnlich aus Elfenbein und vergoldeter Bronze. Die Darstellungen darauf sind der Entstehungszeit und dem Orte der Entstehung nach von sehr verschiedener Güte.

Crucifixe besitzt Freiherr Rolas du Rosey bis jetzt acht Stücke. Zwei von ihnen stammen noch aus dem XIII. Jahrhundert; das eine besteht aus vergoldeter Bronze, das andere ist mit Limoger Email verziert. Beide sind ungewöhnlich gut erhalten. — Ganz besonders beachtenswerth darunter ist ein bronzirtes Altarkreuz von Eisen, noch ganz im byzantinisirenden Styl. Christus ist mit einer bis zum Knie reichenden schön ornamentirten Tunica bekleidet und trägt eine Zackenkrone; die Arme sind horizontal ausgestreckt. Vier Nägel und ein Fussbrett tragen den Körper. Das Kreuz selbst enthält gravirte Figuren: Maria, Johannes und Cherubims. Das Fussgestell ist pyramidal aus Bronze gebildet, zum Theil vergoldet und mit Cherubimgestalten verziert. Das Ganze ist 22 Zoll hoch. — Ausserdem finden sich noch dem XV., XVI. und XVII. Jahrhundert angehörige Exemplare vor.

Selbst Weihwassergefässe, die nichts weniger als häufig in derartigen Sammlungen uns begegnen, sind durch mehrere Exemplare vertreten. Eines derselben, mit einer prachtvollen Patina überzogen, gehört noch dem XIII. Jahrhundert an, nur der emaillirte Fuss ist erst später angesetzt. Die Masse ist Kupfer, die Gestalt halbkugelförmig, mit sechs verticalen Schweifungen (Godrons) versehen, jegliche in getriebener Arbeit mit einer Vogelfigur; am Boden befindet sich ein Stern. Ein anderes derartiges Gefäss ist sehr feine Florentiner Arbeit des XV. Jahrhunderts. „Nicolaus Merlini Florentinus fecit“ ist daran zu lesen. Von einer Hand steht dabei bemerkt: „Ste. Chapel Versailles 1734“. Wie das Gefäss von Frankreich nach Deutschland gekommen sein kann, darüber vermag der Besitzer selbst keine Auskunft zu geben. Ebenso trägt Limoger Emailarbeit derselben Art den Namen ihres Meisters; leider ist mir derselbe abhanden gekommen. Eine dritte aus weissem Marmor, dem XVI. Jahrhundert entsprungen, ist um ihrer Darstellung willen nicht ganz ohne Interesse; sie enthält Susanna im Bade. Mehrere der späteren Zeit sind, wie das gewöhnlich der Fall ist, von geringfügigem Materiale, von Glas, Steingut, Holz.

Weniger reichlich vertreten als die vorhergehenden Gattungen sind die Paramente. Das eine Stück aus dem XIV. Jahrhundert hat Kreuzgestalt und scheint von einem Messgewande entnommen zu sein; Gold und Silber ist eingewebt. Das andere aus derselben Zeit ist gar nur eine Bordure aus Reliefstickerei in Farben mit Gold und Silber.

Salbölfläschchen sind gleichfalls nur zwei vorhanden, wovon das eine mit venetianischem Email geschmückt ist. Reichlicher vertreten sind, wie immer:

Die Lavatorien oder Aquamanile. Ich zähle ihrer nicht weniger als sieben. Zwei bronzene des XIII. Jahrhunderts haben noch die Form eines Löwen; beider Henkel bildet eine Eidechse. Ein drittes Exemplar von Blei in Gestalt einer oblongen Wasserflasche, wenn ich mich recht entsinne, scheint byzantinische Arbeit und von sehr hohem Alter. Die Schrift daran war noch nicht entziffert. Daran befinden sich drei stehende Figuren in langen Gewändern, die mittlere mit erhobenen Händen; zu ihr neigen sich die anderen mit Lanzen bewaffneten Gestalten. Auch Laubgewinde mit sitzenden Vögeln sind daran noch angebracht, eine Decoration, die die Meinung von dem hohen Alter nur noch erhöhen kann. Vor allen anderen Arbeiten verdiente vielleicht gerade diese seltsame eine recht baldige Publication. Die späteren Lavatorien des XVI. und XVII. Jahrhunderts sind aus vergoldetem Messing und versilbertem Kupfer.

Messglocken waren sieben Stück vorhanden; einige gehören sicherlich der späteren Zeit an. Eine von Glockenmetall, deren Styl eine Engelsgruppe bildet, um deren Körper in flachem Relief sich Engelsgestalten gruppiren, trägt die Inschrift: „sit nomen domini benedictum 1559“. Sehr alt dürften zwei Exemplare von sehr einfacher primitiver Form aus Bronze, mit grüner Patina überzogen, sein.

Taufbecken fanden sich drei vor; zwei von Messing, drei von rothem Kupfer in dünnem Blech, versilbert. Der Rand ist breit, die Vertiefung unbedeutend. Dieser Rand ist mit grossblumigen Blättern und Rankengewinden im Flachrelief ornamentirt. Am Boden sind auf geblümtem Grunde zwei Figuren in antikisirender kurzer Bekleidung; Material und Decorirung an demselben sind mithin gleich selten. Das zweite messingene, eine höchst seltene und originelle Arbeit, fast goldfarben, ist gleichfalls mit Figuren geziert und stammt aus dem XIII. Jahrhundert. Das dritte trägt unentzifferte Schriftcharaktere.

Weniger bedeutend sind acht Stück Kirchenleuchter, meist erst aus dem XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert. Einer besteht aus geschlagenem und geschnittenem Eisen, die anderen aus Messing, Bronze oder vergoldeter Bronze von mehr oder weniger ansprechender Form.

Ein höchst kostbares und in seiner Art vielleicht einziges Werthstück ist ein für kirchliche Zwecke bestimmter Löffel (Hostienlöffel?) von 7 Zoll Länge und 21½ Loth Gewicht, stark vergoldet, aus dem XV. Jahrhundert stammend. Reliefs bedecken ihn über und über. Im Innern der Kelle ist Gott Vater thronend dargestellt, darunter die Erschaffung der ersten Eltern; die äussere Seite enthält die Vertreibung aus dem Paradiese. Am Stiel befinden sich Adam und Eva am Baume der Erkenntniss, darunter aber zwei symbolische Figuren. Sogar die mit gepresster Arbeit versehene Kapsel scheint gleichzeitig. Ein zweiter Löffel der Art ist orientalische Arbeit.

Selbst Bischofsstäbe, ein in derartigen Privatsammlungen höchst seltener Artikel, hat der fleissige und gewissenhafte Sammler aufzutreiben vermocht. Einer davon aus Bronze, der Zeit nach dem XIII. Jahrhundert angehörig, ist emaillirte Limosiner Arbeit, während der zweite, ganz aus derselben Zeit, getriebene Bronze, emaillirt und stark vergoldet ist. Die fast im Kreisbogen gehaltene Volute desselben endet mit dem Kopfe des Drachen, der mit weit vorragender Zunge das vor ihm stehende Lamm Gottes bedroht, während auf ersterem der Erzengel Michael angebracht ist.

Weihrauchgefässe gibt es vier Stück, deren ältestes aber freilich in seiner sechsseitig pyramidalen Monumentalform erst aus dem XIII. Jahrhundert stammt; die Pfanne desselben wird von einem gothischen Thurmbau von drei Etagen Höhe überragt. Ein zweites von Bronze, vergoldet, gehört erst dem XIV. Jahrhundert an.

Kostbare Buchdeckel sind gleichfalls vier Stück ausgelegt; zwei derselben rühren erst aus dem XIII. Jahrhundert her. Ein dritter, besonders reich geschmückt mit höchst anziehender Darstellung, stammt wohl noch aus dem XI. Jahrhundert. Er enthält Christus am Kreuze in der allerältesten Auffassung mit wagerechten Armen, einem Steh-

brett unter den Füssen und einer Tunica bekleidet, die bis zum Knie reicht. Unter dem Brett befindet sich ein Kopf, der wohl Adam darstellen soll. Das wulstige Haupthaar hängt in zwei Flechten über die Schulter. Neben dem Kreuze stehen Longinus und Stephanus, mit Beischriften versehen; zwei Cherubime und Sonne und Mond, als menschliche Angesichter dargestellt, schweben über dem Kreuze. Unter demselben sind zwei allegorische Figuren: das neue Gesetz (ecclesia) wird von einem Engel eingeführt, während das alte (synagoge) ausgestossen wird. Das Ganze ist eine dicke gegossene und ciselirte Messingplatte.

Da der Besitzer beliebt hat, die nach seiner Ansicht nur zur häuslichen Andacht bestimmten Gegenstände von den für den speciell kirchlichen Gebrauch bestimmten Geräthen zu trennen, so folge ich seinem Vorgang, um nicht in Verwirrung zu gerathen, obwohl ich diese Eintheilung für schwer durchführbar und nicht ganz zutreffend erachte. Der Leser wird bei der Aufzählung der einzelnen Unterabtheilungen sich von der Unhaltbarkeit dieser Disposition überzeugen. Unter dem Titel: Hausaltärchen, Triptychen und Diptychen, zerlegt in einzelne Stücke, theilweise aber auch in der ursprünglichen Form und Gestalt, werden 36 Nummern aufgezählt. Viele dieser für die Geschichte der bildenden Kunst in der älteren Zeit höchst beachtenswerthen Gegenstände gehen bis in die ältesten Zeiten zurück. Unzweifelhaft byzantinische Arbeiten, theilweise mit griechischer Schrift versehen, deren Alter haarscharf zu bestimmen freilich geradezu unmöglich ist, habe ich fünf oder sechs Stück, darunter theilweise mit höchst merkwürdigen Darstellungen gesehen. Eines, wohl am ehesten italienische Arbeit, mit giebelartigem Abschluss und Zahnschnitten, könnte wohl noch dem IX. Jahrhundert angehören. Ausserdem aber sind alle Jahrhunderte bis in die neueste Zeit mit ihren derartigen Erzeugnissen vertreten. Die meisten sind sehr gut erhalten; einzelne prangen sogar noch in dem schönsten Farbenschmuck. Die Wirkung der mittelalterlichen Polychromie ist nirgends günstiger als bei diesen kleineren Kunsterzeugnissen. Wie fast alle Zeiten, sind hier auch fast alle Völker mit ihrer Kunstfertigkeit eingetreten: es finden sich deutsche, italienische, französische, byzantinische, neugriechische und russische Elfenbeinarbeiten und Holzschnitzereien darunter. Auch hier kennzeichnet das weniger kostbare Material, wie Messing, Eisen, Holz, die spätere Zeit. Auch einige Malereien, von denen zwei besonders zart ausgeführt sind, habe ich in dieser Abtheilung wahrgenommen. Ich glaube kaum, dass in Deutschland ein zweiter derartiger Schatz wie hier, auf einem Flecke vereinigt, aufzutreiben ist. An diesen Diptychen allein wäre es möglich, die Entwickelung der mittelalterlichen Kunstthätigkeit zu studiren, wenn es erforderlich wäre, obwohl es auch nicht an rein handwerksmässigen Erzeugnissen in dieser Abtheilung mangelt. Einzelheiten anzugeben, würde mich zu weit führen und kann von mir ohne genaueres Studium — ich habe die Sammlungen nur drei Mal besucht — nicht gegeben werden.

Unter dem Titel „Crucifixe" wird von dem Besitzer eine zweite Unterabtheilung jener angeblich nur für den Hausgottesdienst bestimmten Gegenstände seiner Sammlung zusammengestellt. Sechsunddreissig Nummern mit allerhand Darstellungen der Kreuzigung en Relief aus den verschiedensten Zeiten und Länder, und in den verschiedenartigsten Stoffen ausgeführt, bilden diese Zusammenstellung. Doch ist, so weit ich mich entsinne, in dieser Gattung weniger die ältere Zeit und die Blüthezeit des Mittelalters, als das XV. und XVI. Jahrhundert und die Zopfzeit vorwaltend.

Als eine dritte Gattung der angeblich nur für den Hausgottesdienst berechneten Sachen sind vom Besitzer sechsundfünfzig Nummern zusammengefasst unter dem gemeinsamen Namen „Andachtsbilder". Auch unter diesem Titel versteht der Besitzer nur Reliefarbeiten in Bronze, Holz, Kupfer, Marmor, Alabaster, Glas, Schiefer, Silber, Zinn, Blei, Krystall, Elfenbein, Wachs, Email, Perlmutter, die theilweise mit Malereien verbunden sind. Die Darstellungen reichen von den ältesten Zeiten bis in das XVII. Jahrhundert herab und enthalten einen fast unerschöpflichen Reichthum von bildlichen Darstellungen aller Art mit Ausschluss der bereits einzeln aufgeführten Darstellungen der Kreuzigung.

An diese Hauptabtheilung reiht sich eine dritte, welche Reliquarien, Amulette und Talismane enthält. An Reliquarien sind von dem emsigen Sammler achtundsechzig Stück vereinigt worden, in allen nur erdenklichen Formen und Massen. Die meisten derselben weisen freilich noch die primitive Kapselform auf. Besonders überwiegend ist bei diesen Dingen das XV. und XVI. Jahrhundert; doch sind mir auch einzelne Arbeiten der allerältesten Zeiten zu Gesicht gekommen, so eine runde Kapsel mit Reliefdarstellungen aus dem XI. oder XII. Jahrhundert. Weniger zahlreich sind die Reliquienbehälter des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Die edlen Metalle überwiegen in dieser Abtheilung fast die geringeren. Grössere bildliche Darstellungen sind hier seltener; dagegen macht das Zierliche und Nette in der Form sich überwiegend geltend. Weder besonders schön geformte, die Körperform der darin verschlossenen Reliquien nachahmende Reliquare, noch auch besonders schöne architektonische Bildungen sind mir aufgefallen; doch könnte ich leicht Besseres hier übersehen haben.

Noch reichlicher als die Reliquarien sind die Amulette. Ich zähle ihrer hundertsechsundsechzig Nummern, von deren die Mehrzahl wieder aus dem XV. und XVI. Jahrhundert und noch späteren Zeiten herrühren. Bei der Kleinheit der einzelnen Gegenstände, dem Mangel an Ornamenten hat eine genauere Datirung auch für den Stylkundigen Schwierigkeiten aller Art. Edle Steine und zwar meist geschnittene, Emails und edle Metalle sind hier vorwiegend.

Eine nähere Charakterisirung ist uns vor der Hand bei dem flüchtigen Überblick noch unmöglich. Besonders aufgezählt werden die Brustkreuze, und ihrer allein sind dreiundzwanzig vorhanden, von denen sieben bronzene byzantinische Arbeiten sind. Sehr viele späterer Zeiten zeichnen sich durch Besatz mit edlen Steinen aus. Weniger als die bis jetzt aufgezählten Amulette würden die Aufmerksamkeit der Leser „der Mittheilungen" die nun folgenden, etwa fünfzig an der Zahl betragenden orientalischen und antiken Amulette in Anspruch nehmen, von denen freilich gar Manches die Brust eines Christen im Mittelalter geziert haben mag. Zu bedauern ist, dass sich nur in seltenen Fällen der Nachweis dafür führen lässt.

Besonders zusammengestellt sind von dem Besitzer ohne Zusammenhang mit den vorhergenannten Abtheilungen, mit denen freilich viele doch in einem thatsächlichen Zusammenhang stehen, die für die mittelalterliche Kunstgeschichte so überaus wichtigen Emaillen, von denen Herr Rolas du Rosey alle vorhandenen Arten mit Ausschluss der ältesten byzantinischen besitzt. Der Katalog zählt im Ganzen 217 Stücke auf, die in folgende Unterabtheilungen zerlegt sind: *a.* Incrustirtes Email *(à champlevé* oder *taille épargnée)*; *b.* durchscheinende Emaillen *(Emaux translucides)*; *c.* gemalte Emaillen von Limoges; *d.* Miniatur-Emaillen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, welche heilige Gegenstände, Geschichte, Phantasiegebilde enthalten; *e.* Nachahmung des Email à cloison aus byzantinischer Zeit; *f.* Emaillen mit erhabenen Figuren; *g* Portraits; *h.* venetianische Emaillen vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts; *i.* orientalische Emaillen; *k.* türkische und persische Emaillen. — Eine gewiss sehr reiche Auswahl, bei der wir nur die schon überaus seltenen émaux cloisonnés, die gefassten Emaillen und die von den Franzosen als cloisonnage mobile bezeichneten, von denen uns noch nie ein Exemplare zu Gesicht gekommen ist, vermissen. Bei letzteren sollen die in Goldstreifen gefassten Farbenmassen nicht auf dem Boden aufgelöthet und desshalb beweglich sein.

Die Miniaturen, welche Herr Rolas du Rosey besitzt, betragen Summa Summarum nicht weniger als 238 Nummern. Leider scheinen hier die mittelalterlichen auf Pergament ausgeführten nur eine sehr kleine Zahl auszumachen. Die meisten sind auf Kupfer, Elfenbein, Glas oder andere Stoffe gemalt, umfassen also eigentlich nicht das, was man als Miniaturen im engeren Sinne gewöhnlich mit diesem Worte bezeichnet. Ich finde folgende anscheinend etwas bunte Abtheilungen von dem Besitzer namhaft gemacht. *a.* Portraits in Öl vom XVI. bis XVIII. Jahrhundert; *b.* Portraits in Miniatur (?); *c.* verschiedene Gegenstände; *d.* Glasgemälde, darunter einige des XVI. Jahrhunderts; *e.* hinter Marienglas gemalte indische Gemälde in glänzenden Farben ausgeführt; *f.* hinter Glas mit der Nadel radirte Gemälde. Leider hatte ich keine Gelegenheit von dieser Abtheilung etwas zu sehen. Auch von den jetzt folgenden desselben Besitzers habe ich nur verhältnissmässig Weniges der Kürze der Zeit wegen selbst in Augenschein nehmen können. Wichtiger für unsere kunstgeschichtlichen Zwecke dürften bereits die grosse Masse von Sculpturen aller Art, weltlichen wie geistlichen, aus allen Zeiten sein, die der Besitzer selbst der Masse und Arbeit nach unter folgende Gruppen zusammengefasst hat. *a.* in Elfenbein (Vollrund) 45 Stück; *b.* in Elfenbein (Relief) 67 Stück; *c.* in Perlmutter 25 Stück; *d.* in Bernstein 13 Stück; *e.* in feinen Steinen 27 Stück; *f.* in Silber 30 Stück; *g.* in Bronze (Vollrund) 36 Stück; *h.* in Bronze (Relief) 75 Stück; *i.* Gravirungen (?) 36 Stück; *j.* incrustirte Arbeiten 22 Stück; *k.* Holz (Vollrund) 23 Stück; *l.* Holz (Relief) 26 Stück; *m.* Marmor und Stein (Vollrund) 11 Stück; *n.* Marmor und Stein (Relief) 12 Stück; *o.* in verschiedenen Materien 33 Stück; *p.* Portraits in verschiedenen Materien 35 Stück. Es folgen nun noch chinesische Bildwerke. Alle zusammen liefern 737 Nummern. Über den Kunstwerth dieser Abtheilung steht uns bei dem Wenigen, was wir zu sehen Gelegenheit hatten, kein Urtheil zu. Ich bemerke, dass nach der Aussage des Besitzers absichtliche Wiederholungen in den bis jetzt besprochenen Abtheilungen nicht vorkommen.

Hieran schliessen sich geschnittene Steine aus älterer und neuerer Zeit, sowie eine Anzahl moderner Mosaiken. Ferner eine sehr bedeutende Sammlung von Schmucksachen, die nach den Körpertheilen, zu deren Verzierungen sie dienen sollten, zusammengestellt sind.

Die Anticaglien, welche antike, vorchristliche und mittelalterliche Gegenstände umfassen, haben 354 Nummern aufzuweisen. Sie bestehen aus Bronze, Eisen, Silber und verschiedenen Steinen und sind in folgender Weise geordnet: *a.* Waffen; *b.* Geräthe und Bildwerke; *c.* persönliche Ornamente in Silber, Bronze und verschiedenen anderen Materien, nach den Zwecken, den sie zu dienen hatten, zusammengestellt.

Eine besondere Sorgfalt hat Freiherr Rolas du Rosey den zum häuslichen Gebrauch bestimmten Gefässen zugewendet, die freilich meist erst aus den letzten Jahrhunderten herrühren. Die Zahl derselben ist so gross, dass sie wohl die drei vorhergehenden Abtheilungen aufwiegen dürften. Wir haben ihrer eben so wie der beiden jetzt folgenden Abtheilungen um der Vollständigkeit unseres Referates wegen Erwähnung gethan, deren eine die ceramischen Gefässe besonders umfasst, die an Reichthum, Schönheit, so viel ich davon flüchtig überblicken konnte, mich wahrhaft in Erstaunen setzten. Die ältesten Thongefässe sollen den Rheingegenden und den Niederlanden angehören und aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts stammen. Dieselben sind nach der Technik und was damit im Zusammenhange steht, den Landstrichen nach geordnet. Diesen Arbeiten schliesst sich das aus ihnen nach und nach hervorgegangene Porzellan an, das genau historisch

zusammengefasst ist, eine Anordnung, die hier in Folge der Technik und der Fabrikzeichen leicht zu ermöglichen war. Auch das chinesische Porzellan ist hierbei nicht schwach vertreten. Was sich dieser Eintheilung nicht fügen wollte, ist wenigstens der Form nach gruppirt worden. Endlich ist noch eine Sammlung von Kunst-Glas-Fabricaten vorhanden, die immerhin glänzend genannt zu werden verdient. Aber auch hierbei werden unsere augenblicklichen Interessen weniger berührt, da sich die überaus reiche Zusammenstellung nur auf moderne Producte beschränkt. Was Freiherr Rolas du Rosey von den Gemälden besitzt, auch hier ist die Zahl ziemlich ansehnlich, dient als Schmuck seiner Zimmer, die auf den Kunstfreund durch ihre Einfachheit gegenüber dem buntscheckigen Rococoplunder der sonstigen vornehmen Welt einen wohlthuenden Eindruck machen. Der Kunstwerth derselben ist weniger bedeutend. Der Besitzer hat sich hier auf die deutschen Schulen beschränkt und mit Leistungen zweiten und dritten Ranges begnügt. Die Kupferstich- und Holzschnittsammlung, von der ich leider auch nicht ein Blatt, der Kürze der Zeit wegen, sehen konnte, bezeichnete mir gegenüber ein in solchen Dingen anerkannter Kenner, der Buchhändler T. O. Weigel in Leipzig, als bedeutend.

Ich hoffe durch diese Zusammenstellung einen Begriff von dem Reichthum des Vorhandenen dargeboten und manchem Freunde mittelalterlicher Kunst damit einen Gefallen erwiesen zu haben. Ich wünsche zum Schluss meines Referates, denn als mehr möchte ich meine flüchtigen Andeutungen nicht gern angesehen haben, dass dieser Schatz dem an mittelalterlichen Kunstproducten nicht eben reichen Dresden erhalten bleiben möge. Leider wäre auch diese kostbare Sammlung deutschen Fleisses in Bausch und Bogen bald in englische Hände übergegangen, ein Schicksal, vor dem sie nur die grosse Anhänglichkeit ihres Besitzers, der sich denn doch schliesslich von ihr nicht trennen konnte, bewahrt hat.

Die Kirchenschätze der Erz-Abtei Martinsberg (bei Raab) in Ungarn aus dem XII. Jahrhundert.

Von Dr. Franz Bock.

In dem Jahrgange 1857 der „Mittheilungen" (S. 151) ist darauf hingewiesen worden, von welcher Bedeutung sowohl zur Feststellung der Terminologie, so wie zum Verständnisse der kirchlichen Kleinkünste des Mittelalters es sein würde, wenn von verschiedenen Seiten in archäologischen Zeitschriften ausführlicher mitgetheilt werden würden jene interessanteren kirchlichen Schatzverzeichnisse, die heute noch zahlreich in den verschiedenen bischöflichen und abteilichen Archiven sich vereinzelt vorfinden.

Die einschlagenden Zeitschriften Englands und Frankreichs haben in den letzten Jahren eine grosse Rührigkeit in Veröffentlichung und Erklärung solcher Inventare bethätigt und ist dadurch der archäologischen Wissenschaft ein nicht unbedeutender Zuwachs geworden. Überzeugt von dem Werthe solcher Inventare zur Bereicherung der Alterthumswissenschaft, folgen wir dem anregenden Vorgange ausländischer Fachgenossen und glauben dadurch auch der obengedachten Anregung zu entsprechen, indem wir hier vollständig jenes merkwürdige Schatzverzeichniss der Öffentlichkeit übergeben, dessen Abschrift wir der entgegenkommenden Gefälligkeit Sr. Hochwürden des Capitulars und Archivars zu Martinsberg, Herrn Maur. Czinar verdanken. Dasselbe zählt in ziemlicher Vollständigkeit die Kleinodien und Kirchenschätze auf, die in der Abtei Martinsberg in Ungarn, einer Stiftung des heil. Stephan, in den Tagen des Königs Ladislaus (1077 bis 1095) aufgezeichnet wurden, wie dies aus der nachfolgenden Einleitungsformel zu entnehmen ist. Wir theilen dieses Document in jener Abkürzung, wie wir sie von dem ebengedachten gelehrten Bibliothekar von Martinsberg erhielten, mit, und bemerken gleich Eingangs, dass wenn auch von Einigen die Authenticität dieser Urkunde für die Regierungszeit des h. Ladislaus beanstandet wird, dasselbe doch in Form und Inhalt durchaus mit jenen Inventaren übereinstimmend zu erachten ist, wie sie im XII. Jahrhundert angefertigt zu werden pflegten.

„Divinum firmet nomen quod scripsimus. Amen.— Quamvis homo omina, quae possidet, a Deo habeat, tamen id, quod habet, Deo praebere non dubitet. Etenim si Christo, a quo multa habet, pauca porrigere dubitat, et illud, quod possidet, perdit, et aeterna remuneratione, ut absconsor unius talenti carebit.... Qua vero remuneratione ne privaremur, beatissimus Rex Stephanus, suique successores, reges, duces, Pontifices, comites, ceterique religiosi homines, et ego Rex Ladislauus monasterium Sancti Martini supra montem Pannoniae situm, prout regia vis concessit, multis condonavimus opibus... Quae autem tradita sunt, quaequae adquisita eidem S. Dei Ecclesiae ab his praefactis hominibus cum cunctis suis reditibus in terra, in aqua, in tributo, et omni videlicet substantia, et facultate, continetur sub hoc denotatione. Novem „Capsae" cum altaribus [1]), quarum duae auro, paratae,

[1]) Diese unklare Bezeichnung lässt zweierlei Auslegungen zu. Es dürften entweder unter diesen novae capsae cum altaribus zu verstehen sein, was uns wahrscheinlicher erscheint, neue reichverzierte, aus verschiedenem Materiel angefertigte kleinere Portativ-Altäre, die im Innern wie immer einen freien Raum liessen *(capsa)* zur Aufnahme verschiedener Reliquien, oder aber diese *capsae* sind für sich getrennt aufzufassen, die unter die Mensa verschiedener Altäre beweglich eingefügt werden konnten. Stimmt man der zweiten Auslegung bei, so muss angenommen werden, dass die

una here (aere) deaurato[1]), IIII argenteae, duae vero osseae. XIII Cruces; quarum decem aureae, lapidibusque pretiusis optime comptae: una ex integro argentea, tres here (aere) deauratae, ex quibus vero adhuc quator in processione ferendae cum de argentatis manubriis[2]), VI textus Evangeliorum cum totidem plumaciis[3]). Una tabula Electro[4]) parata, in qua signum Domini teneretur: alia ossea. — XXIV Calices, quorum tredecim aurei[1]), tres gemmis parati. IIII thuribula, unum ex integro aureum…? IIII Candelabra paria deargentata… Duae Serrae[2]) argenteae cum cochelaribus: ex his aureum unum. Vasculum[3]) argenteum, in quo corpus domini continetur. Duo urceoli[4]) argentei: urceolus[5]) argenteus cum pelve ad abluendas manus. IIII Vasa argentea ad benedictam aquam[6]). Aspersorium argenteum[7]) simul auro et crystallo paratum. Tres scutellae argenteae[8]) cum catino[9])

Altarmensa ehemals so gestaltet war, dass vermittelst einer schliessbaren Öffnung an einer der vier Seiten des Altares diese unumgänglich nöthigen capsae mit den Reliquien der Heiligen unter dem Altarstein eingelassen werden konnten. Und wirklich haben wir mehrere Altarmensen gesehen, die eine solche Einrichtung hatten. Interessant wäre es anderswo zu vernehmen, ob sich diese eigenthümliche Ausdrucksweise für *altaria portatilia* oder *gestatoria* auch sonst noch vorfinden.

1) Diese Reliquienbehälter waren umkleidet mit goldenen Ornamenten, zwei derselben mit Einfassungen von Erz (aereae), wahrscheinlich vergoldetem Kupfer, Vier waren von Silber und zwei von Beinmasse.

2) Unter den 14 Kreuzen befanden sich nach den Andeutungen des Schatzverzeichnisses jedenfalls mehrere Vorsatz- und Altarkreuze von Gold mit kostbaren Edelsteinen aufs reichste verziert. Vier Kreuze jedoch scheinen als Processions- und Fahnenkreuze benützt worden zu sein; von diesen war eines ganz von Silber, die drei andern von vergoldetem Kupfer und es gehörten überdies zu den letztgedachten vier Processionskreuzen versilberte Tragstangen, die im vorliegenden Inventar *manubria* genannt werden. In späteren Inventaren heissen die Knäufe der Kelche in der Regel manubria oder pomella. Auch die Handhaben der Schwerter werden gewöhnlich *manubria* genannt.

3) Der Schatz der Abtei Martinsberg hatte damals schon sechs reichverzierte Evangelistarien aufzuweisen, die in gleichzeitigen Inventarien meistens Plenaria genannt werden. Die Bezeichnung „*cum totidem plumaciis*“ scheint anzudeuten, dass diese sechs Codices bereits im XI. Jahrhundert mit reichgestickten Einbänden ausgestattet waren. Es steckt hier der Ausdruck „*opera plumaria*“ identisch mit „*opera plumaria*“, welcher letztere Ausdruck bei mittelalterlichen Schatzbeschreibungen in der Regel reiche ornamentale Stickereien oder figurirte Webereien bezeichnet (vergl. Du Cange ad vocem. Plumacium). Wir lassen es hier dahin gestellt sein, ob unter dem gedachten Terminus des Martinsberger Inventars nicht auch zu verstehen sein dürften kunstreich gestickte Kissen: *pulvinaria, cussini, culcitra* etc., die bereits im frühen Mittelalter im kirchlichen Gebrauch waren, um die liturgischen Bücher mit ihren reich in Elfenbein-Sculpturen verzierten Einbänden an hohen Festtagen auf dem Altare an erhöhter Stelle so aufzulegen, dass die reichen Verzierungen der Deckel durch Friction keinen Schaden nehmen konnten.

4) Diese *tabula electro parata*, in deren Mitte wie immer das Kreuzeszeichen, gewöhnlich mit einer Partikel vom heiligen Kreuz, angebracht war, war ohne Zweifel eine grössere Reliquientafel, die in anderen Schatzverzeichnissen auch bestimmt genannt wird *tabula reliquarum*, *hierotera*, *lypsanoteca*. Diese grösseren Reliquientafeln mit kleineren *locella*, die eine solche ornamentale Einrichtung hatten, dass sie die betreffende Reliquie sichtbar werden liessen, waren nach dem Wortlaut des vorliegenden Inventars mit jenem eigenthümlichen kostbaren Metall kunstreich eingefasst und verziert, das mittelalterliche Chronisten Electrum nennen. Über die chemische Substanz des Electrums sind in letzter Zeit eine wahre Fluth von gelehrten und gewagten Hypothesen aufgestellt worden, namentlich haben französische Archäologen über dieses Thema in den letzten Jahren mehrere Streitschriften gewechselt. Unserer Ansicht nach ist die Sache nicht weit herzusuchen, wenn man die betreffende Stelle bei Isidorus Hispaliensis in Verbindung bringt mit den prachtvollen Leuchtern aus der berühmten Schule und Werkstätte des heil. Bernhard, Bischofs von Hildesheim, welche auf dem Rande der oberen Schale eine eingravirte Angabe enthalten, die, soweit wir uns besinnen, besagt, dass sie: „*nec auro nec argento, sed electro*“ verfertigt worden sei; wie der Augenschein zeigt, würde die Substanz der beiden Hildesheimer Leuchter aus einer eigenthümlichen Legirung von Gold und Silber bestehen. Solche Reliquientafeln, in der Regel mit einem Doppelkreuz, besitzt heute noch der Domschatz von Gran (vergl. Jahrbuch der k. k. Central-Comission, III. Bd., ferner der Dom von St. Veit in Prag; die ehemalige Benedictiner-Abtei Maximin in Trier. Diese letzte ist jüngst von Dideon beschrieben und abgebildet worden.

1) Wir haben an einer anderen Stelle und zwar bei der Beschreibung des Thassiloketches und im heil. Cöln bemerkt, dass es die mittelalterlichen Inventaristen mit dem Terminus *aureus* nicht besonders streng nahmen, indem als golden auch Gefässe häufig bezeichnet werden, die eine starke Feuervergoldung haben und als *vasa deaurata* benannt werden mussten. Als Beweis, dass das Adjectiv *aureus* häufig für *deauratus* zu nehmen ist, wofür im Französischen der Ausdruck *en vermeil* gilt, ist darin zu finden, dass wir mehrere Gefässe als golden in älteren Schatzverzeichnissen aufgeführt fanden, die im Original heute noch vorhanden sind und sich bei näherer Untersuchung als silberne Gefässe mit starker Feuervergoldung herausstellen.

2) Seltener findet sich in älteren Verzeichnissen für den Behälter zur Aufnahme des Weihrauchs die Bezeichnung *serra*; gewöhnlich trifft man dafür an: *vas*, *thurris*, *acerra*, *naviculum*. Dieses *vasculum* war im frühen Mittelalter häufig aus Krystall geschnitten, mit silberner Einfassung und Deckel oder auch aus einem Halbedelsteine, aus Porphyr oder Onyx *(lapis onychini)*. Den Ausdruck *naviculum* leitet das Gefäss von seiner Gestalt her, indem es büchsenförmig einem kleinen Schiffchen nicht unähnlich sieht. In dem vollständig geplünderten Domschatz zu Chartres fanden wir unter den wenigen Reminiscenzen vernichteter Kunstherrlichkeiten auch noch ein reichverziertes Schiffchen aus dem Ausgange des Mittelalters, an welchem durch die Kunst des Ciseleurs ein vollständiges Segelschiffchen mit Bemannung und Takelwerk zu dem eben gedachten kirchlichen Zwecke mit allen Details ausgerüstet war.

3) Unter diesem silbernen Gefässe dürfte verstanden werden ein kleinerer Behälter, worin die heil. Eucharistie zum Versehen der Kranken aufbewahrt wurde. Französische Schatzverzeichnisse nennen diese vielfach emaillirte Büchse in Limousiner Schmelz *custodia*, *pyxis*, *vasculum Eucharistiae*.

4) Die Messkännchen werden hier *urceoli* genannt, die in anderen Inventaren die Bezeichnung *amulae*, *ampulae*, zuweilen auch *poti*, *fiolae* oder *vasa vinaria* führen.

5) Unter *urceolus* ist hier offenbar, wie das aus dem Nachfolgenden hervorgeht, zu verstehen ein Wasserbehälter *(lavoir)* mit dazu gehörigem Ausgussbecken *(pelvis)*, das anderswo auch meistens genannt wird *aquamanile*. In der Regel zeigen diese *urceoli* die Form von phantastischen Thiergestalten, am häufigsten kommen vor in älteren Kirchenschätzen Wasserbehälter in Form von Löwen, Tauben, Greifen, Hunden und Pferden.

6) Eigenthümlich ist hier die Bezeichnung für Weihkessel in langer Umschreibung, die im XII. Jahrhundert meistens mit dem Terminus *vasa lustralia* oder auch schlechtweg *urcei* genannt werden.

7) Es bleibt hier zweifelhaft, ob unter der Bezeichnung *aspersorium* zu verstehen ist jenes kirchliche Geräth, das man heute *aspergillum* nennt. Die Aspergile, im XII. Jahrhundert vielfach in Silber angefertigt, zeigten auf ihrer Spitze einen hohlen Behälter, meistens in Form einer Ananas oder einer Artischocke, worin ein Schwamm, mit geweihtem Wasser durchnässt, verschlossen werden konnte.

8) Kleinere silberne Schüssel, deren liturgischer Gebrauch hier nicht weiter angedeutet ist.

9) Unter den Ausdrücken *catina* dürfte ebenfalls eine kleinere Schüssel für den Altarsgebrauch zu verstehen sein; bekanntlich hiess jene ehemals in Genua so hoch geschätzte Schüssel (ein ausgehöhlter Topas, der sich

argenteo. X Ciphi (Scyphi [1]), quorum unus est electro paratus, alius ligneus deaurato aere circumtectus: ceteri vero argentei. Uuum Cornu [2]) ex integro argenteum; aliud cornu argenteo deaurato paratum. Tria paria baccinia [3]). Pallia [4]) vero altarium et cortinae [5]) palliis paratae LIII. Ex his cortinis duae marginibus obsitae [6]). Dorsalia pallia [7]) VI. Coopertoria [8]) sedis III. Duo pallia, unum artificiose argenteo [9]) consutum. Indumenta Sacerdotum sunt XLI cum omnibus quae intus necessaria sunt [10]): ex quibus sex sunt aurifriso paratae [11]), pontificum ac abbatum ordinibus congrua, inter quae Cophiam [1]), pectoralemque crucem, et annulum et duo paria chirothecarum: tria vero solearum [2]), unum vero par pallii caligarum [3]). His exceptis sunt VIII Infulae cum s tolis, manipulisque. Restant sex Stolae cum eorum manipulis. Dalmaticae sunt X. quarum duae sunt aurifriso paratum. C a p p a e sunt LIII quarum duae sunt aureis b u l l i s [4]) paratae, una margaritis compta [5]). VII a u r i f r i s o circumdatae inter quae una habet super se pectorale aurum smaldo paratum [6]). Limea coopertoria altarium sunt XVII. quorum V. sunt serica.

Inventare der Imhoff'schen Kunstkammer zu Nürnberg.

Von A n t o n S p r i n g e r.

Steht der Künstler am höchsten, welcher am häufigsten nachgeahmt, am eifrigsten gefälscht wurde, so wird wohl kein anderer Meister unseren Albrecht D ü r e r die Palme streitig machen können. Die Geschichte seiner Werke ist gleichzeitig die Geschichte der grossartigsten Kunstfälschungen, welche jemals vorgekommen sind. Nicht genug, dass D ü r e r's Holzschnitte und Kupferstiche, kaum dass sie seine eigene Presse verlassen hatten, sofort in die Hände der Nachdrucker wanderten, dass seine Schriften, insbesondere seine „puecher auss der Kunst der perspectiue" unmittelbar nach seinem Tode eine Beute der Übersetzer und Verleger in Deutschland wie in Frankreich, ja selbst in der eigenen Vaterstadt wurden und den Rath hier zum Einschreiten, dort zum Abmahnen nöthigten. So fand bereits im sechzehnten Jahrhundert auch die Sitte Eingang, von D ü r e r's Bildern auf Täuschung hin Copien anfertigen zu lassen, und dann nach jeweiligem Vortheile die Copie als Original, das Original als Copie anzugeben. Es gibt wenige D ü r e r'sche Werke, welche nicht in mehreren Exemplaren vorhanden wären und nicht den Streit, welche derselben

jedoch später als gefärbter Glasfluss herausstellte), der sagenreiche Graal der Genueser Republik, „*il sacro catino*", und wurde lange für jene Schüssel gehalten, in welcher der Heiland das letzte Abendmahl gefeiert haben sollte.

[1]) Die Ausdrücke *scyphi* finden sich an sehr vielen Stellen bei *Anastasius Bibliothecarius* und sind darunter meistens kostbare Behälter zu verstehen zur Aufnahme des Opferweins, die man auch *gemelliones* nannte. Seit dem XI. und XII. Jahrhundert dienten diese *scyphi* aus einfachen und reichen Materialien häufig als Spülgefässe, Spülkelche bei der zweiten *Ablutio* nach der Communion des Priesters. Diese zweite *ablutio digitorum* pflegte in diesen *scyphi* den anwesenden Gläubigen zum Trinken dargereicht zu werden.

[2]) In andern Schatzverzeichnissen werden häufig namhaft gemacht *cornua suppletilia, eburnea* oder *ex hebore;* silberne Blashörner kommen seltener in älteren Inventarien vor; entweder dienten diese Hörner als *vasa chrismalia* bei der Weihe und zur Aufbewahrung der heiligen Öle, oder aber sie wurden vor der Einführung der Glocken dazu benützt, damit der Hebdomadarius auf seinem Umgange durch das Quadrum den Beginn der kirchlichen Tageszeiten durch Blasen angeben konnte. Auch als Reliquienbehälter werden solche Hörner später angetroffen.

[3]) Unter diesen 3 Paar *baccinia* sind Gefässe zum Handwaschen zu verstehen; dieselben kommen in älteren Kirchenschätzen immer paarweise vor. Der eine beckenförmige Behälter war mit einem kleinen Ausgussröhrchen versehen, bei dem anderen fehlte dasselbe, und war dieses Becken zur Aufnahme der auszugiessenden Flüssigkeit bestimmt.

[4]) Unter *pallia altaris* sind in der Regel jene weissen Leinentücher zu verstehen, womit der Altarstein bedeckt sein musste.

[5]) Behänge zur Ausschmückung des Chores und der Kirche an Festtagen, die auf der Kehrseite mit Leinentuch als *foederatura, subdurtura* unterlegt waren.

[6]) Zwei dieser Wand-Teppiche waren wahrscheinlich mit gestickten Einfassungsrändern verziert.

[7]) Unter diesen *dorsalia palla* sind Vorhänge zu verstehen zur Bekleidung und Ausschmückung der Rückenwände an Chorstühlen.

[8]) *Coopertoria sedis* können hier als Spreissen für den hervorragenden Sitz der Äbte von Martinsberg zu betrachten sein, oder des Celebranten und der Diakonen bei feierlichen Hochmessen.

[9]) Zwei Altartücher, wovon eines in der äusseren Umrandung mit Silberstickereien verziert war.

[10]) Unter diesen *indumenta sacerdotum* sind vorzugsweise Messgewänder zu verstehen, und, wie es weiter heisst, mit allem Zubehör, nämlich Stole, Manipel, Humeral und Albe, und die dazu gehörige Kelchbedeckung.

[11]) Sechs dieser *casulae* oder *planetae* waren mit goldgestickten Stäben und Kreuzen verziert. Statt dieser Aurifrisia als Ornamente der reicheren Messgewänder an Festtagen findet man zuweilen auch den Terminus „*praetexta*" oder auch „*lati clavi*". Von diesen sechs reicheren Messgewändern heisst es gleich darauf, dass sie dem Bischof und den Äbten zustanden.

[1]) *Cophia*, ein selten vorkommender Terminus für *tiara, mitra*, steht auch an vorliegender Stelle, wo die Aufzählung der Ornate beginnt, wie sie den Bischöfen und den Äbten zustehen.

[2]) Nachdem in der vorhergehenden Aufzählung die bischöflichen Handschuhe namhaft gemacht worden, werden hier drei Paar Pontificalschuhe angeführt unter der Bezeichnung *soleae;* identisch mit unseren Sandalen, Schuhen, die auch zuweilen *socculi, calceamenta* genannt werden.

[3]) Die *calligae* vertreten beim bischöflichen Ornat die Stelle unserer Strümpfe und hiessen auch zuweilen *compagi* oder *tybialia, cruralia.*

[4]) Zwei dieser Chormäntel, oder auch an einigen Stellen Rauchmäntel genannt, waren mit vergoldeten Ornamenten an dem untern Saume verziert; diese *bullae, tintinabula* hatten meistens die Gestalt von kleinen Äpfelchen und liessen beim Tragen der Chorkappe, indem sie an einander schlugen, einen angenehmen Ton vernehmen. Im Domschatze zu Aachen findet sich heute noch eine solche *cappa* mit silbernen *bullae* in Form von kleinen Fruchtkapseln, die nicht offen als Klingel gestaltet sind.

[5]) Die reichste dieser drei Chorkappen war mit Perlen und Edelsteinen an der äusseren Einfassungsborde verziert.

[6]) Sieben dieser Chorkappen hatten ausserdem einen reichgestickten Rand und befand sich auf einer ein Pectoralschloss als Agraffe *(monile, fibula, morsus)*, das mit eingeschmelzten Ornamenten in Email verziert war.

echt, welche unecht, immer wieder anregten. Das Stylgefühl kann nicht stets mit Sicherheit entscheiden, zumal nur die wenigsten Werke sich unversehrt erhalten haben, gerade dasjenige, welches Dürer „mit seiner aignen hand fleisig malte“, die Himmelfahrt Mariä leider gänzlich unterging. In solchen Fällen leisten Genealogien der Bilder nicht geringe Dienste. Kann man die äussere Geschichte eines Bildes bis zu seiner Entstehung zurück verfolgen, seinen Schicksalen nachspähen, so steigt nothwendig seine Bedeutung und seine Glaubwürdigkeit.

Aus diesem Grunde werden die nachfolgenden Aufzeichnungen, deren Originale noch in Nürnberg im Privatbesitze vorhanden sind und mir von dem Nestor der Nürnberger Kunstkenner abschriftlich mitgetheilt wurden, mit grossem Interesse gelesen werden. Abgesehen davon, dass wir in den Imhoff'schen Kunstinventaren die ältesten Dürerkataloge besitzen, lassen sich aus denselben auch für die Biographie des Meisters anziehende Notizen schöpfen. Wir erfahren unter anderm, dass Albrecht Dürer bei einem Strassburger Meister gearbeitet hatte, und zwar im Jahre 1494, also unmittelbar vor seiner Rückkehr aus der Wanderschaft, dass auch Albrecht's Bruder, Anton Dürer, Zeichnungen fertigte, welche, wie es scheint, mit Albrecht's Werken gern verwechselt wurden, dass endlich zahlreiche Bilder aus Dürer's Werkstätte hervorgingen, an welchen der Meister keinen hervorragenden Antheil hatte.

Die Documente, welche mir vorliegen, sind folgende:

A) Memorya puch für mich Wilboldt Im Hoff von Nürnberg, darinnen wirdt auch gefunden der Inuentarium Meyn und vnd meynes weybs Sylbergeshyrr vnd was mich meine Antiquitæten auch das gemelwerk kost. 1557—1564. (Privatbesitz.)

Dieser Wilboldt Im Hoff war ein Sohn des Hans Imhoff und der Felicitas Pirckheimer, ein Enkel des grossen Wilibald Pirckheimer, auf welchen die Kunstliebe des Ahnherrn überging, welcher, wie er selbst sagt, „aus angeporner Artt zw den Medaylen vnd Antiquiteten grosse neygung“ hatte und wesentlich den Grund zur berühmten Imhoff'schen Kunstkammer legte. Er starb 1580.

B) Im Namen Gottes des Herrn wirdt Inn diss puech von mir Wilbaldten Im Hoff dem Eltern aufgezeichnett vnd geschrieben, was Ich für Antiquitætt auch andere Kunst vnd gemel hab, Auch wie Ich solche wirdig und Scheez.

Dieses Inventar wurde in den Jahren 1573—1574 geschrieben, von demselben Imhoff, welcher das Memorya puech verfasst hat. (Privatbesitz.)

C) Nach Wilibald's Tode wurde von dessen Söhnen: Wilibald, Philipp, Karl, Hans, und dessen verheiratheten Töchtern Katherina Tucher und Anna Tetzel zum Behuf der Erbtheilung am 11. April 1580 ein neues Inventar aufgenommen, welches in einer Papierhandschrift im germanischen Museum aufbewahrt wird.

D) Von Wilibald des Älteren Söhnen war Hans der Erbe der väterlichen Kunstliebe, derjenige, welcher die Reste der freilich durch den Verkauf von Bildern an den Kaiser Rudolf und auf andere Art arg verringerten Imhoff'schen Kunstkammer zusammenhielt, ja zum Theile wieder vermehrte. Nach dessen Tode übernahmen seine beiden Söhne Hans Hieronymus und Paulus die Kunstkammer, mussten aber sie sowohl, wie die berühmte Pirckheimer'sche Bibliothek im Laufe des dreissigjährigen Krieges durch die Noth der Zeiten gedrängt, veräussern. Über diese letzten Schicksale der Imhoff'schen Kunstkammer gibt das im Auszuge mir vorliegende: Geheim Büchlein für mich Hans Hieronymum Imhoff 1633—1649 eine genaue Auskunft. (Privatbesitz.)

Ich stelle vorne, was sich in den „Memoryapuch“ 1557 bis 1564 an Kunstnachrichten vorfindet, lasse dann das Inventar 1573, so weit es sich auf „gemelwerk“ bezieht, vollständig folgen und gebe in Anmerkungen, was in dem Inventar 1580 und im „Geheimbuch“ an wissenswerthen Nachrichten angetroffen wird.

Laus deo 1557. Inn Nurnberg.

ad 12. Mai hab Ich zusammengerechent alles gemelwerk von der Durerin vom penczen[1]) vnd Anderen kaufft hab, kost zur Summa 162 fl.

ad 17. Eine italienische Tafel von Musica (Mosaik) 2 fl.

Zwey hülczene Schreibtafel von Albrecht Dürer's hand gerissen. 2 fl.

7. August. Für Albrecht Dürer in Kupffer. 2 fl.

Eyn tafel die Ausführung (Christi) hat Albrecht Dürer entworffen, thut 8 fl.

Das täfelein mit dem ligendt Kindlein, thut 4 fl.

Ein Lucretia 1 fl.

Für ein tafel Olifarb: Christi des Herrn Nachtmal 6 fl.

Für allerlei in Kupffer gestochene stuck von Albrecht Dürer 4 fl.

51 stück Albrecht Dürer's Kunst in Holcz getruckt.

a. 1564.

HErnach volgtt was mir Wilholden Imhofen auf absterben frauen barbara Hans Streubin Sel. meyner lieben mume so 11./12. 1560 In Gott verschieden zugetheilt ist.

U. A.

Die puecher (Pirkheimer's Bibliothek) hab keine wirdigung, dann Sy haben meyneu liebe Voreltern die pirkamer gross geltt kost. Ich schlag Sy also an vmb 800 fl.

Ein tefelein hat Albrecht Dürer gemalt, ein weibsbildt.

Ein gemalte grosse Tafel mit Sampson.

Eine contrafactur Hans Straub und Streubin Sel.

Laus deo 1570. †

Wir sehen, dass sich bis zum Jahre 1564 die Zahl der Gemälde in Imhoff'schen Besitze, insbesondere der Dürer'schen auf keine grosse Summe beläuft. Erst in den folgenden Jahren scheint in Wili-

[1]) Georg Pens, der 1524 des Dürer's Magd heirathete, scheint sich dem Dürer'schen Hause am engsten angeschlossen, ein Familienverhältniss unterhalten zu haben.

baldt Imhoff der rechte Sammlertrieb erwacht zu sein, die Kunstliebe mit dem Kunsthandel sich vereinigt zu haben. Das Inventar vom Jahre 1573 zeigt wenigstens die Kunstkammer bereits in einer ungleich grösseren Ausdehnung. Das Capitel von Gemälden u. s. w. lautet in demselben folgendermassen:

HErnach volgit der Inventary von meinen gemel vnd was In Kupfher gestochen Ist.

1. Erstlich die grosse Tafel Olyfarb In Gewelb die abnemung Christi vom kreuz hat Albrecht Dürer gemalt den klimen Goldschmid so er gen predigern an ein Seulen henken lassen und der altt Hans Ebner an Sich erkaufft hat. Kost mich von Sebastian Imhofs Sel. Erben 80 fl.

Dieses Bild, von welchem Neudörffer's Nachrichten p. 30 dieselbe Herkunft aussagen, kommt noch im Inventare vom Jahre 1580 vor, ist seitdem verschwunden, es müsste denn in dem gleichnamigen Bilde der Bettendorf'schen Sammlung in Aachen, welches Heller anführt, wiedererkannt werden. Gegen die Originalität der Kreuzabnahme in der Münchner Pinakothek regen sich erhebliche Zweifel.

2. Der ptolomeus kost mich von Iorg Ebner's sel. Erben 49 fl. Solches ist zu Rom gemalt worden, etliche Sagen durch Rafael Durbin aber vil mer zu vermuthen durch Julium Romanum so auch treflich gewest, dan deselben Zaichen an der Cobertta gefunden werden, hab Ich vmb die Cobertt mit dem nackend pildt ☩ 8 versagtt. Schlag Ich an das ganze gemell mit der Cobertt dan Es etlicher Vermuthung nach ☩ 80 la 100 soll wertt sein. Ich lass Es aber pleiben pey 20 fl.

Das Inventar vom Jahre 1580 hat den Zweifel an der Autorschaft des Werkes überwunden und nennt den „Partolomeus" frischweg „von Rafael Durbini handtt". Nach einer später angefügten Bemerkung ist es an den Kaiser Rudolf verkauft worden, müsste also in der Prager Gallerie weiter verfolgt werden. Welches Werk gemeint sei, liess sich nicht ermitteln. Unter der Copertt ist ein Deckelbild zu verstehen, unter welchem sich das Hauptbild befand.

3. Die grosse tafel in Sal mit bacho Diana vnd Venere hat zw Venedig gemaltt paradis bordono.

Kost mich alhie peyn Seyfrid kaufft 36 fl., hat aber zw v' (Venezia) kost 60 Dukaten. Schlag ich an dieweil sich solche schifertt 50 fl. Dise tafel soll pei dem Hans im Sal bleiben.

Der letzte Wunsch ging nicht in Erfüllung. Das Bild wanderte wie das vorangehende und ein anderes, erst im Inventar vom Jahre 1580 angeführtes: „Ein Tafel von Olfarb darauf Abraham mit Sarah vndt seiner Magdtt Hagar, des Pentzen handt" in den Besitz des Kaisers um den Preis von 190 fl.

4. Hans Clebergers, meines stiffaters Contrafactur, hat Albrecht Dürer gemaltt, Schlag Ich an diweil es Dürer gemaltt ist 50 fl.

Dieses Bildniss, im Jahre 1526 gemalt, befindet sich gegenwärtig in der k. k. Belvedere-Gallerie.

5. Der Salvator so Albrecht Dürer nit gar aufgemacht hat, kost mich selbst 30 fl.

Das Inventar 1580 nennt es einfach von A. D. handt. Eine spätere Randbemerkung des Manuscriptes sagt, das Bild sei beim Hause geblieben und noch vorhanden. Vielleicht ist dasselbe mit dem Ecce homo des Herrn Josch in Linz (s. Heller) „aus der Pirckheimer'schen Familie 1512" identisch.

6. Die grosse tafel mit den Schiffen soll Albrecht Dürer nachgemalt haben. kost mich selbst 22 fl.

Nach dem Wortlaute des Textes wäre auf eine Copie, welche Dürer nach einem fremden Originale angefertigt hatte, zu schliessen. Das Inventar 1580 sagt auch hier „von A. D. handt." Die Erlanger Universitätsbibliothek bewahrt unter ihren Kunstschätzen auch eine in Schwarz und Roth ausgeführte Zeichnung einer grossen Galeere von A. D. Ob dieselbe mit dem Bilde in irgend einer Beziehung stehe, lässt sich nicht ermitteln.

7. Ein taffel Christi des Herrn nachtmal kost mich 6 fl.

Das Inventar 1580 gibt nicht den Gegenstand an, nennt dagegen Albrecht Dürer als Künstler.

8. Ein taffel die Ausführung Christi kumppt aus Albrecht Dürer's werkstatt kost mich 80 fl. Ist aber kunst nach wol werdtt 120 fl.

Das Inventar 1580, hier wie in anderen Fällen minder kritisch, hat kein Bedenken, das Werk als eine Originalarbeit des Meisters anzuführen. Eine spätere Hand hat in dem älteren Manuscript hinzugefügt: Jacob König schätzt diese Tafel von wegen der Kunst und grosse Arbeit auf 140 fl. Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dass dieser König dieselbe Person ist mit dem Jacob Chinig, welcher den Triumphwagen 1589 in Venedig herausgab. Eine spätere Anmerkung in dem Inventar 1573 nennt ihn in der That „aus Venedig". Nach dem Geheimbüchlein war das Bild grau in grau gemalt. Es kam 1633 nach Amsterdam.

9. Ein taffel mit Einem ligendem nackendem Kindlein eine gute landschaft, kumpt auch aus A. D. werkstatt kost mich 4 fl. Ist wol werth 6 fl.

Das Inventar 1580 bezeichnet die Tafel „in grau" und verleiht ihr ebenfalls den Originalstempel.

10. Ein Tafel wie Sodoma Gomorra prinntt. Soll auch Albrecht Dürer gemaltt haben. 6 fl.

Das Inventar 1580 verwandelt das „Soll" in „hat A. D. gemalt." Eine spätere Randbemerkung gibt den Kaiser als Käufer an.

11. Ein Tafel marie pild. In gulden Laisten. Soll auch Albrecht Dürer gemalt haben. Kost mich von Franz Spengler 9 fl.

Das Inventar 1580 sagt: „von Dürer's handt gemalt." Das Geheimbüchlein 1633 bezeichnet das Bild näher: Marienbild im Garten von Ölfarben auf Pergament. Den Preis setzt es auf 300 Reichsthaler, obgleich „viele andere Kunstverständige es ganz nicht für Dürer's Hand halten wollen". Es wurde 1633 durch Verkauf nach Amsterdam gebracht.

12. Keyser Maximilian der Erst. Wasserfarb hat Albrecht Dürer gewisslich gemaltt. 8 fl.

Spätere Randbemerkungen zum Inventar 1580 geben an, dass das Bild den Söhnen in das Haus geschafft worden und noch vorhanden sei. Gegenwärtig befindet sich dasselbe in der Erlanger Bibliothek, wohin es aus der Sammlung des Markgrafen von Ansbach gelangte. Die letztere wurde, wie aus mannigfachen Anzeichen geschlossen werden darf, gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, durch den Ankauf einer grossen Nürnberger Sammlung gebildet, diese Nürnberger (wahrscheinlich Sandrart'sche) Sammlung aber hatte in sich, wie später gezeigt werden soll, die Reste der Imhoff'schen Kunstkammer aufgenommen. Die Originalität der Erlanger Aquarells kann nicht bezweifelt werden; wenn auch durch eine später aufgeklebte Krone arg verunstaltet, trägt doch der Kopf durchaus die Spuren der Dürer'schen Hand.

13. Hans Straub vnd meiner mumen der streibin Sel. Contrafact. schlag Ich an zu 6 fl.

Das Inventar 1580 wiederholt einfach diese Angabe. Über die weiteren Schicksale des Bildes ist mir nichts bekannt.

14. Albrecht Dürer's Contrafactur wasserfarb hat Er nach jm Selbst gemacht als er 26 Jar altt gewesen Ist. Schlag Ich au 120 fl.

Das Inventar gibt seltsamer Weise als Preis nur 12 fl. an. Im Geheimbüchlein 1633 ist es verzeichnet: „Ein tafel auf tuch von Wasserfarben. Ist schon ziemlich schadhaft. Anherr (Wil. Imhoff) schlegt es an vmb 120 fl. Mein vater vmb 50 fl." Es wurde um 180 Thaler nach Amsterdam verkauft.

15. Ein tafel mit Einem Marienpildt vltramarin hatt Hoefisch wappen. In gefes auch des lucas (?) Zeichen, das pild auf pergamentt Illuminiertt, hatt mein lieber Vater Sel. vil kost Zw Antorf(?) Schlag ich an 6 fl.

Eine von späterer Hand beigefügte Randbemerkung sagt: „S. Jac. Konig de V. (enezia) schatzt 30 Daller. Opera von Luca von Leyden.

16. Ein Illuminiertt tefelein auf pergamentt. Ist Christi des Herrn Kreuzigung. 12 fl.

Das Inventar 1580 bezeichnet es näher: „von wasserfarben daran Christus mit den zwaien schechern am creutz. Und neben herumb mit gülden Figuren.

17. Ein Illuminiertt auf pergamentt tefelein wie Cristus der Herr der maria magdalena erscheint im Garten. 8 fl.

Das Inventar 1580 fügt hinzu „mit Deckel".

18. Ein tefelein olifarb auf holcz. Ist ein Crucifix inn Einer Landschaft. Kost mich wol 36 fl., hab es gehalten von Albrecht Dürer's handtt, hat aber gemaltt Andreas Amberger mit [monogram] Zeichen. scheez Ich auf 16 fl.

Von späterer Hand ist hinzugefügt: H. Khonig von ven. helt dis stuck für des Albrecht Altdorfar von Regensburg hendt estimiert 40 Daller. Das Inventar 1580 geht über den Autor mit Stillschweigen hinweg. Kam 1633 nach Amsterdam.

19. Adam vnd Eva auf pergamentt. Albrecht Dürer's druck In Kupfer auf ein Tefelein. 2 fl.

Das Inventar 1580 gibt nur allgemein an: „uf Pergament gemeltt".

20. Eustachius Albrecht Dürer's illuminiertt. 1 fl.

Das Inventar 1580 behauptet von diesem Eustachius oder wie er auch irrig genannt wird: Hubertus, er sei „von A. D. hendt illuminiert".

21. Eine Melencolia A. Dürer's illuminiertt. 1 fl.

22. Ein tefelein mit Einem maria pild wenig Farbe. $^1/_2$ fl.

23. Die altt hensin Imhoff mein anfrau Contrafact In ain tafel. Wasserfarb.

Das Inventar 1580 schätzt das Bild auf $^1/_2$ fl.

Nachvolgende stuck hatt Albrecht Dürer eygentlich gemaltt.

24. Erstlich zwee Tafel Ist sein Vatter, das ander Sein Mueter, Olfarb, hat mir Endres Durerin geschafft. 20 fl.

Dieses durch Erbschaft von Dürer's Schwägerin in den Besitz Imhoff's gelangte Werk wurde später nicht mehr zusammengehalten, das Frauenbildniss 1633 nach Amsterdam verkauft. Das Geheimbüchlein bemerkt: „wellens ihrer viel nicht fur des Dürer's Arbeit halten".

25. Ein tefelein Veronica pild Cristus gekroentt. Anno 1514 gemaltt. Ist gar gut wol werdtt 25 fl.

Vielleicht hat sich dieses Werk in dem Christus mit der Dornenkrone in der Bibliothek zu Göttingen, welches dasselbe Datum besitzen soll, erhalten.

26. Ein tefelein Ist ein frauenbild mit Einem parett, hat Albrecht Dürer olifarb gemalen 1507. 16 fl.

Das Geheimbüchlein, welches den Verkauf nach Amsterdam meldet, nennt es „einen Jüngling von Albrecht Dürer's handt".

27. Zwei tefelein zusamen gefast hat Albrecht Dürer getuscht mit kleinen figuren Sampson vnd Christi versten (Auferstehung). 20 fl.

Eine spätere Anmerkung gibt an, es sei das Werk dem Kaiser verkauft worden.

28. Albrecht Dürer's Jeronimus hatt er selbst auf pergamentt Illuminiert meiner mueter sel. 8 fl.

29. Ein maria pild gros auf tuech. wasserfarb. 4 fl.

Nach dem Geheimbüchlein „sehr schadhaft", trotzdem um 150 Thaler nach Amsterdam 1633 verkauft.

30. Ein Simon auf tuech. wasserfarb. 1518. 3 fl.

Nach dem Geheimbuche ebenfalls „sehr schadhaft und abgeschossen". Kam nach Amsterdam.

31. Ein Alter Mann In ein tefelein ist zu Straspurg sein meister gewest. auf pergamen. 4 fl.

Das Inventar 1580, sonst freigebig genug mit der Bezeichnung „von Dürer's handt" verläugnet hier Dürer's Antheil an dem Werke und sagt: „hat sie alter Maister von Strassburg gemacht". Auch das Geheimbüchlein, welches den Verkauf des Bildes nach Amsterdam meldet, schweigt von dem Maler und nennt nur den Gegenstand.

32. Ein weibs pild auch In ein tefelein olifarb So darzu gehoertt. gemalt von Im zw Straspurg 1494. 3 fl.

Das Inventar 1580: „Ein weibsbildt Inn ein tefelein von Ölfarben gemalt umb 3 fl."

33. Albrecht Dürer's Contrafact macht Er 1492 hat auf den Kopfh ein alt Kappen. 4 fl.

34. Ein tefelein ein Mariabild auf pergamentt hat der Holpein zu Basel gemalen. 3 fl.

Das Inventar 1580 verwandelt das „Marienbildt" in ein „Mannsbildt". Da auch das Geheimbüchlein 1633 das Bild als ein männliches Portrait bezeichnet, so dürfte im Inventar 1573 ein Schreibfehler anzunehmen sein. Das Werk wanderte nach Amsterdam.

35. Noch ein solch tefelein Ein Junckfrau mit Einem perlen Harpantt, hat auch der alt Holpein gemalt. 4 fl.

Im Inventar 1580 ist der Autornamen ausgelassen.

36. Ein neues tefelein Jonas der prophett. $1^1/_2$ fl.

37. Ein neues tefelein die Statt Antorff. $1^1/_2$ fl.

38. Ein alte tafel mit einem hohen perg. 2 fl.

39. Ein Rundes mariapild Olifarb. 1 fl.

40. Mer Ein Solchs mariapild Rund. $^1/_2$ fl.

41. Ein lucretia vo meister lucas vo wittenberg. $2^1/_2$ fl.

42. Mer ein lucretia nit so gutt. 1 fl.

43. Zwei tefelein wasserfarb auf tuech komen aus Albrecht Dürer's werckstatt. $2^1/_2$ fl.

44. Mer zwei tuechlein In tefelein gefasst nit so gutt. $^1/_2$ fl.

45. Ein Holofernes In Italia gemaltt auf tuech. 1 fl.

Die Bilder 36 bis 45 werden im Inventar 1580 ohne irgend welche Abweichung angeführt. Sie sind sämmtlich verschollen.

46. Ein tefelein olifarb von wolgemuth Ist eine Frau mit einer alten pauer haub. 2 fl.

Das Inventar 1580 gibt den Namen des Meisters nicht an, bezeichnet dafür näher die Kopfbedeckung als eine „sternhauben".

47. Ein grosse Italianisch Tafel Musicka. 3 fl.

Inventar 1580: Ein tafel von Ölfarben mit der Musica. In ein schön Ram gefasst vmb 3 fl.

48. Eine Lautenschlägerin.

Inventar 1580 fügt hinzu „von Olfarben".

49. Das altt Rom Eingefasst kost mich 5 fl.

Inventar 1580: Ein grosse alte Rom in Kupfer gestochen.

50. Ein Holofernes auf holz In ein grosse tafel. 2 fl.

51. Noch ein gar grosser Holofernes In der Kamer ab der Altan mit einer schoenen Leisten. 3 fl.

52. Ein welsch stück Ist ein Satirus mit den grün (sic) Regenwetter, Contrafact auf tuech. 3 fl.

Das Inventar 1580, welches von einem „Satoris mit der Göttin Reghenwetter" spricht, ist nicht deutlicher in der Angabe des Gegenstandes als sein Vorgänger. Gleich unverständlich ist die folgende Bestimmung:

53. Mein doth der pueckel Contrafect. $^1/_2$ fl.

Welches Bild im Inventar 1580 angegeben wird: „Der Birckle Conterfect".

54. Conrad Im Hoff Sel. Contrafect. 1 fl.

55. Ein klein Niederlændisch tafel ein Ungewetter. $^1/_2$ fl.

56. Albrecht Dürer's wien Illuminiertt. 2 fl.

Es ist das Blatt: Belagerung einer Stadt (Bartsch Nr. 37) gemeint. Das Inventar 1580 geht in seiner Behauptung abermals weiter und sagt: „Vf ein neue tafel vff Pirgament die Stat Wien von Albrecht Dürer's handt Illuminirt".

57. Nurnberg. Landschaft Illuminiertt. 1 fl.

Fehlt im Inventar 1580.

58. Ein grosse Venedische madona wasserfarb. 1 fl.

59. Ein grosse Veronicha In ein tafel auf pergamen. Soll Albrecht Dürer's handtt sein. 4 fl.

Inventar 1580: „Ein tafel von Ölfarben, Veronica von Albrecht Dürer's handtt". Eine Veronica erwähnt Heller Nr. 177 im Besitze eines Herrn von Wolkenstein in Innspruck befindlich.

60. Ein Weihnachtt wasserfarb auf tuech gross. 3 fl.

Das Inventar 1580 fügt hinzu: „von Dürer's handt". Nach dem Geheimbüchlein 1633 wurde es unter der Bezeichnung: Eine grosse tafel auf tuch von wasserfarben die Geburt Christi von Albrecht Dürer's Hand" nach Amsterdam um 300 Thaler verkauft.

61. Ein Cristus am Olberg Wasserfarb. 2 fl.

Obgemelte 2 stk. hat Albrecht Dürer gemaltt.

Das Inventar 1580 nennt Albrecht Dürer's Namen nicht.

62. Die auffart Cristi olifarb ein grosse tafel In holcz. $2^1/_2$ fl.

63. Zwei hülzene tefelein. Christi gaislung vnd noch ein Maria pild Samplt Einen Salvator. $1^1/_2$ fl.

64. Der Ruemisch triumfh kostet mich. 1 fl.

65. Ein langer nackender Man hatt Albrecht Dürer Anno 1501 Contrafect mit einer Kolen gerissen. 4 fl.

Eine spätere Hand fügte am Rande hinzu: „hab Ich", d. h. Hans Imhoff.

66. Ein tafel Olifarb auf tuch ein weibs pild. Die Geometria. Kost mich 3 fl. Ist werdtt 4 fl.

67. Ein tefelein olifarb auf holcz Ist Johanny Enthaubtung Kost mich $^3/_4$ fl. Ist werdt 2 fl.

68. Ein grosse tafel olifarb auf tuch loth mitt Seinen doechtern. 3 fl.

69. Ein tefelein auf holcz olifarb. Ist Maria Sanct Joseph in Egiptten zeuchtt. $1^1/_2$ fl.

Das Inventar 1580 führt Nr. 62 bis 69 gleichlautend an.

Hier schliesst das Gemäldeverzeichniss vom Jahre 1573. In den folgenden Jahren muss W. Imhoff noch auf neuen Erwerb bedacht gewesen sein, da das Inventar 1580 noch über dreissig Nummern mehr zählt, u. a.

Ein nackett Italienisch weibsbildt von Olfarben, welches dem Kaiser verkauft wurde.

Ein tafel von Olfarben mit vil weibern. Von einem Meister von Strassburg gemacht.

Ein tafel graw in graw von einem Italienischen Meister u. a. m.

Nachdem das Inventar 1573 noch die Kupferplatte zu dem Bildniss Wilibald Pirkheimer's und ein Reliefporträt desselben Mannes anführt und zwar mit folgenden Worten:

Mein Auherr Wilbaldtt pirkamer Inn Kupfer gestochen von Albrecht Dürer, welches Kupther noch wol drucktt. Ist Sonst seiner Kupfer keins hir schlag Ich an auf 40 fl.

Obgedachtes meines Auherrn des pirkaymers Contrafactur In Ein stein. Schecz Ich Kunst halber auff 15 fl.

geht es auf die zweite Abtheilung: die „Kunststück In eingebundenen Büchern" über.

An der Spitze steht ein Prachtbuch, das werthvollste Besitzthum der Imhoff, von Wilibald Imhoff mit sichtlichem Stolze eingetragen, was freilich nicht hinderte, dass es später durch Kauf in die Hände Kaiser Rudolf II. übergieng.

Das gross puech in green pergamentt Eingepuntten gross Regalpapier dar Innen treffliche schoene von der handtt gerissene auch Illuminierte stück So alle Albrecht Dürer Selbst gemacht hat. Der Mertheil hab Ich kaufft von paulus Kolers Sel. Erben vmb 50 fl. aber derselben zuvor auch vil gehabt. Solcher puech vnd stuck sind mir von fremden malern und Künstlern hoch geacht werden vnd vermeint, da Ich solch puech In das Niderland oder Italia soltt schicken, es wurde mir pey grossen Herrn, So des Dürer's handtt In grossen Wirdt haltten etliche 100 ♆ geltten. Das schlag Ich an vmb 200 fl.

Das Inventar 1580 fügt von späterer Hand geschrieben hinzu: „Ist dem Kaiser verkauft worden".

Es folgen noch 29 Bücher, grösstentheils angefüllt mit Dürer's Holzschnitten und Kupferstichen. Die letzteren werden regelmässig in grosse, mittlere und kleine Stücke eingetheilt, die Zahl der grossen Stücke auf 12 angegeben. Auch niederländische und italienische Meister erscheinen vertreten, so unter anderen Rafael, in Bezug auf welchen es heisst:

Ein puch in Real Inn Rott Compert gebuntten, dar In Erstlich welsche nackende vnd andere pild von der handt gerissene stuck darunter etliche Raffael Durhin's handt.

Von hohem Interesse ist noch folgende Angabe:

Ein puch In leder Eingepuntten darein gelegtt allerlei von der handt gerissene alte stück darunter vil von den Junckern von Prag von peneczen auch schoen Martin.

Es treten uns hier die vielfach noch räthselhaften Genossen der Prager Bauhütte, die Prager Junker in einer neuen Gestalt als Zeichner entgegen. Zu der Spur, die wir von ihnen in Strassburg besitzen, fügt sich hier eine neue hinzu: Sie sind auch in Nürnberg bekannt, werden mit ihrem officiellen Namen angeführt. Wir lernen aber nicht blos ihre Namen kennen, auch die Zeichnungen derselben, und zwar höchst wahrscheinlich eben die im Imhoff'schen Inventare nachgewiesenen haben sich erhalten. Die Erlanger Bibliothek besitzt unter ihren Handzeichnungen auch Blätter mit der Überschrift „Juncker von Prag" statuarisch behandelte Gestalten, welche spätestens in den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts gesetzt werden können. Die Erlanger Sammlung stammt aus Nürnberg und birgt offenbar bedeutende Reste der Imhoff'schen Kunstkammer in sich. Der Charakter der Zeichnungen lässt muthmassen, dass die Junker von Prag vorzugsweise mit höheren plastischen Arbeiten in der Bauhütte betraut wurden.

Der Überblick der Inventare von 1573 und 1580, so wie ihre Vergleichung mit den vorhandenen Dürer'schen Werken liefert das traurige Resultat, dass die überwiegende Mehrzahl der im sechzehnten Jahrhundert als Dürerarbeiten beglaubigten Bilder spurlos verschwunden ist. Dass auf der anderen Seite so wenige der in unseren Gallerien auf Dürer getauften Gemälde in den alten Kunstinventaren vorkommen, könnte durch die Unvollständigkeit der letzteren erklärt werden, wenn nur nicht ein Blick, den wir zum Schlusse noch auf das Geheimbuch des Hans Hieronymus Imhoff werfen wollen, uns lehrte, auf welche Art die Dürerwerke zum Theile verschleudert, zum Theile gefälscht wurden. Den verschleuderten wolle man nachspüren, von den gefälschten die Nutzanwendung auf manche unserer angeblichen Dürerwerke machen.

Im Jahre 1634 kam ein Kauf zwischen dem Imhoff und dem holländischen Kunstliebhaber Matthensen von Overbeek zu Leyden zu Stande. Der Letztere erwarb 14 im Geheimbuche einzeln angeführte Bücher aus Pirkheimer's Bibliothek. Er suchte sie nicht so sehr wegen ihres Inhaltes, als vielmehr wegen des künstlerischen Schmuckes, den sie von Dürers Hand empfangen hatten. Dieser hatte unter den Titel kunstreiche Embleme, allegorische Gestalten mit dem Pirkheimer'schen und Rieter'schen Mappen in den Händen gemalt und auf diese Art den Werth der Bücher namhaft erhöht.

Das Geheimbuch, nachdem es die 14 Bücher aufgezählt und die Mappenhalter beschrieben, erzählt weiter:

Diese 14 Bücher seind, weilen hin vnd widerens vnder den titul des buchs Albrecht Dürer mit eigene hände etwas gemahlt, dem Overbeek käuflich überlassen worden vmb 300 Thal.

NB. Die beste stück hatt vnser Vater sel. bey seinen lebzeiten albereit aus den anderen büchern geschnitten, theils dieselben verschenkt, theils aber sauber in tefelein einfassen lassen.

Overbeck kaufte ferner auch Gemälde aus der Imhoff'schen Kunstkammer, darunter auch Dürerarbeiten. Wie man auf den Dürernamen speculirte, mögen folgende Angaben des Geheimbuches beweisen:

„Ein Marienbildt auf holtz von Olfarbe. klein. Mein Vater Sel. hatt des Albrecht Dürer Zeichen darunter machen lasen, man hat es aber eigentlich nicht dafür halten können, dass es Albrecht Dürer gemahlt hat."

„Ein schöner Löw auff Pergament, stehet zwar des Albrecht Dürer Zeichen darunter, man halt aber dafür, es habe ehe solch nur Hans Hofmann gemahlet."

„Ein klein Ecce homo auf holtz, ist eine Copia von Dürer. Das Original hat mein Vater sel. nach Augspurg vmb 100 Goldgulden vorlängsten verkaufft."

„Ein toder Mann auff Tuch wasserfarb, ist zwar ein recht Dürer'sches Stück, aber sehr abscheulich anzusehen; hat solches vor diesem niemand kaufen wollen."

„Ein Mann mit einer geigen, Ein junger Gesell vnd Jungfrau hatt Anthonj Dürer, des Albrecht Bruder gerissen."

Correspondenzen.

° **Wien.** Seine k. k. apost. Majestät haben aus Anlass des Allerhöchstdemselben vorgelegten fünften Bandes des „Jahrbuches" neuerdings der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale die Allerhöchste Anerkennung auszusprechen geruht.

° **Wien.** Die Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines von Kunstgegenständen des Mittelalters und der Renaissance wurde am 15. November in einem Saale des neuen Bankgebäudes auf der Freiung eröffnet. Da wir im ersten Hefte des neuen Jahrganges der „Mittheilungen" die Veröffentlichung einer ausführlichen und möglichst vollständigen Schilderung des Inhaltes der Ausstellung beginnen, so beschränken wir uns in diesem Hefte darauf, über den äusseren glänzenden Erfolg dieses für das kunstarchäologische Studium in Österreich so wichtigen Unternehmens zu berichten.

Der erste Tag der Eröffnung war dem Besuche des Allerhöchsten Hofes und den hiezu besonders geladenen Gästen vorbehalten. Seine Majestät der Kaiser geruhten auch die Ausstellung mit einem längeren Besuche zu beehren. Von dem Präsidenten des Vereines, Freiherrn v. Helfert, und den Mitgliedern des Ausschusses ehrfurchtsvoll empfangen, verweilten Seine Majestät längere Zeit in dem Saale und besichtigten mit eingehendem Interesse die werthvollen Kunstschätze. Am Schlusse der Besichtigung gaben Seine Majestät dem Präsidenten in sehr gnädigen und freundlichen Worten Allerhöchst seine Zufriedenheit und Anerkennung zu erkennen. — Von den übrigen Mitgliedern des Allerhöchsten Hofes widmeten fast gleichzeitig mit Sr. Majestät dem Kaiser einen Besuch: Ihre kais. Hoheiten die Erzherzoge Ludwig Victor, Ludwig und Rainer, ferner Ihre kais. Hoheiten die durchlauchtigsten Erzherzoginnen Sophie, Marie und Hildegarde, letztere in Begleitung der durchlauchtigsten Erzherzoginnen Maria Theresia und Mathilde. Aus der Reihe der sonstigen geladenen hohen Gäste, welche in der Ausstellung an diesem Tage anwesend waren, heben wir hervor Seine Eminenz den Cardinal-Fürst-Erzbischof von Wien, Seine Durchlaucht den Reichsrath Fürst Hugo Salm, Ihre Excellenzen den Oberstkämmerer Graf Lanzkoronski, Reichsrath Graf Leo Thun, den Präsidenten des obersten Gerichtshofes Karl Freiherrn v. Kraus, den Präsidenten der k. k. Central-Commission Freiherrn v. Czoernig, den Leiter der niederösterreichischen Statthalterei Freiherrn v. Halbhuber, Bankgouverneur Freiherrn v. Pipitz, so wie den Herrn

Bürgermeister Freiherrn v. Seiller. — Am 26. November besichtigten die Ausstellung Ihre kais. Hoheiten der Erzherzog Ferdinand Max und Erzherzogin Charlotte, und in den folgenden Tagen Seine Hoheit der Herzog v. Modena und mehrere der Herren Minister.

Zur Besichtigung für das Publicum wurde die Ausstellung am 16. November Nachmittags 4 Uhr eröffnet. War schon die Theilnahme desselben in den ersten Tagen keine geringe, so steigerte sich dieselbe immer mehr und es zeigte sich in allen Kreisen ein so ausserordentliches Interesse für die Ausstellung, dass sich der Ausschuss des Vereines bestimmt fand, den auf den 30. November anberaumten Schluss bis 10. December zu verlängern und gleichzeitig von dem ihm nachträglich zugekommenen Anerbieten mehrerer Kunstfreunde zur Bereicherung der Ausstellung mit den in ihrem Besitze befindlichen Kunstschätzen Gebrauch zu machen, so dass die ursprünglich auf 424 angewachsene Zahl nun auf nahe an 500 Objecte angewachsen ist.

Zur Orientirung des Publicums ist ein gedruckter Katalog mit kurzbeschreibender Erläuterung der einzelnen Objecte ausgegeben, von welchem eben die dritte Auflage erschienen ist. Ferner bereitet auch der Vereinsausschuss die Herausgabe eines photographischen Albums über die interessantesten Objecte vor.

* An demselben Tage als die Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines zur Besichtigung des Publicums eröffnet wurde, begann auch Professor R. v. Eitelberger im grossen Saale der niederösterreichischen Stände seinen Cyklus von Vorträgen über die alten Malerschulen des kaiserlichen Belvedere in Wien, welche gleichfalls auf Veranlassung des Vereines stattfinden und woran die Mitglieder desselben unentgeltlich und Nichtmitglieder gegen Erlag eines Betrages von 5 fl. öst. Währ. theilnehmen können. — Nach einem gedrängten Abrisse der Geschichte dieser merkwürdigen Sammlung, welche der Redner als die bedeutendste und reichhaltigste in Deutschland bezeichnete, ging derselbe sogleich zu den alt-italienischen Meistern des XV. Jahrhunderts und den wenigen Werken über, welche die Gallerie von diesen besitzt. Der lichtvolle und anziehende Vortrag charakterisirte zunächst die ältesten Venetianer, den Murano und die Familie der Vivarini, von welcher die beiden Meister Bartolommeo und Aloisio im Belvedere vertreten sind, verweilte sodann länger bei dem namentlich kunstgeschichtlich so interessanten Antonello von Messina der Sammlung, bei den zwei Gemälden des Gian Bellin, bei dessen Schülern Basaiti, Cima de Conegliano und Vittore Carpaccio, und schloss endlich mit den beiden Werken florentinischer Schule, von welchen fälschlich das eine dem Luca Signorelli, das andere dem Massaccio zugeschrieben wird. Nach der unverkennbaren Theilnahme, mit welcher das Publicum dem gelehrten Redner folgte, lässt sich schon jetzt als gewiss annehmen, dass diese Vorlesungen ihren Zweck, das öffentliche Interesse für die heimischen Kunstschätze neu zu beleben, in erfreulicher Weise erreichen werden.

Das Programm des ganzen Cyklus der zehn Vorlesungen über die Gallerie am Belvedere ist folgendes:

16. November. Geschichte der Gallerie; — die alt-italienischen Bilder.
23. November. Francesco Francia, Perugino, die Madonna im Grünen von Rafael.
30. November. Leonardo da Vinci und Correggio.
7. December. Tizian und seine Zeitgenossen.
14. December. Die Bilder der bolognesischen und neapolitanischen Schule. — Velazquez.
21. December. P. P. Rubens.
4. Jänner. Ant. van Dyck und die vlämische Schule.
11. Jänner. Rembrandt und die holländische Schule.
18. Jänner. Van Eyck, die ältere vlämische Schule.
25. Jänner. Albrecht Dürer, Kranach, Holbein d. J. sammt Vorgängern und Zeitgenossen.

Gratz. Zu den interessantesten Denkmalen der Vorzeit in unserem Steierlande zählen unstreitig die Bauwerke der romanischen Kirchen und Capellen. Leider bestehen von denselben bei uns nur mehr wenige und der Forscher muss daher das Vorkommen auch der einfachsten und schmucklosesten derselben dankbar begrüssen.

Ein solches Denkmal ist die Kirchenruine St. Egydi zu Donnersbachau nächst Irdning. Die Anlage, ein längliches Rechteck mit einer halbrunden Vorlage, ist romanisch, die kleinen halbrunden (später vermauerten und durch unpassende viereckige ersetzten) Fenster zeigen den gleichen Styl, ebenso der das Kirchenschiff von der Apsis scheidende Rundbogen.

Noch sind die vier Hauptmauern und beide Stirngiebel erhalten, die Apsis ist leider bis auf eine geringe Höhe niedergebrochen, da man das schmucklose Gebäude nach der Entweihung und bei eintretendem Verfalle als Steinbruch benützte.

Dass dieser Vandalismus nicht weiter gehe, habe ich bei der k. k. hauptgewerkschaftlichen Hammerverwaltung in Donnersbach die erforderlichen Schritte eingeleitet und es ist mir die erfreuliche Mittheilung zugekommen, dass für deren fernere Erhaltung auf meinen Wunsch Sorge getragen werde.

Zu den ganz kleinen Kirchen oder zu den Capellen gehörte übrigens St. Egydi nicht, da das Gebäude gegen eilf Klafter Länge, fünfthalb Klafter Breite und über sieben Klafter Höhe hat.

J. Scheiger.

Literarische Besprechung.

G. Semper, der Styl in den technischen und tectonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Frankfurt 1860, I. Band. Mit Holzschnitten und Farbendrucken.

Von diesem Werke, das drei Bände enthalten soll, ist bis jetzt nur der erste Theil erschienen, ausgestattet mit zahlreichen Holzschnitten und einer Reihe meist kleinerer, trefflich ausgeführter Farbendrucke. Der Name des Verfassers bürgt ohne weiteres, dass wir es hier mit einer höchst bedeutungsvollen Erscheinung zu thun haben, und wer die Mühe nicht gescheut hat — denn die Form ist nicht einladend dazu — diesen ersten Band durchzulesen, der wird schliesslich seine Kunstanschauungen nach vielen Seiten hin erweitert und bereichert finden, selbst wenn er mit dem Verfasser nicht auf demselben Boden steht.

Unseres Wissens ist dieses das erste Buch, welches sich die Aufgabe stellt, für das Gewerbe, so weit das Schöne bei ihm in Frage kommt, eine vollständige Schönheitslehre aufzustellen, nicht ästhetisch-philosophisch, sondern praktisch-stylistisch. Bisher war es weder in der einen noch in der andern Richtung geschehen. Die Ästhetiker hatten den sogenannten Geschmack, in dessen Bereich man alles den technischen Künsten Angehörige zu verweisen pflegte, fast nur herangezogen, um ihn aus der Philosophie wieder hinauszuweisen, und was die stylistische Seite betrifft, so findet sie sich nur in zerstreuten Aufsätzen und fragmentarisch behandelt. Was wir in Deutschland haben, will nicht viel sagen; mehr haben sich noch die

Engländer, angeregt durch ihre grosse Industrieausstellung, mit dieser Theorie beschäftigt und manchen guten und gesunden Gedanken zu Tage gefördert.

Semper will nun für das Ganze dieser Seite des Schönen das System aufstellen oder den Kunststyl lehren. Mit den technischen Künsten, wie man den Ausdruck beliebt hat (der Übersetzung nach, wie Semper richtig bemerkt, eigentlich eine sinnlose Tautologie), vereinigt er die Baukunst; nicht mit Unrecht, denn die Baukunst, obwohl sonst den höheren Künsten zugehörig, hat mit den technischen das gemein, dass sie das Schöne mit dem Nützlichen, mit einem praktischen Zwecke verbindet. Des Verfassers Zweck ist seinen Worten nach: „die bei dem Process des Werdens und Entstehens hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen, aus dem Gefundenen allgemeine Principien, die Grundzüge einer empirischen Kunstlehre abzuleiten, mit andern Worten, wie wir das an anderer Stelle genannt haben, das Kunstgewerbschöne auf rationelle Principien zurückzuführen und daraus den ihm eigenthümlichen Styl in seiner Mannigfaltigkeit herzuleiten“.

Diese Principien — wir sehen hier von den ästhetischen Sätzen ab, die der Verfasser in der Einleitung nach Analogie der Natur entwickelt, und halten uns an die Sache selbst — diese Grundprincipien sind sehr einfacher Art und klar und richtig wie die Vernunft selbst. „Jedes technische Product ist das Resultat des Zweckes und der Materie“. Zweck und Stoff sind also die stylbedingenden Elemente, die die Form schaffen und von denen die Verzierung abhängig ist. Wenn als drittes noch „die Werkzeuge und Proceduren, die dabei in Anwendung kommen“, hinzutreten, so sind diese schon auf das vollständigste durch den Stoff bedingt.

Aus der Verschiedenheit der Stoffe leitet nun der Verfasser die Classification der Gewerbsproducte her. Nach der Ähnlichkeit ihrer Eigenschaften in Bezug auf Benutzung für technische Zwecke lassen sich die Stoffe und also die technischen Künste in vier Classen gliedern. Denn jene sind — mit den Worten Semper's:

1. biegsam, zäh, dem Zerreissen in hohem Grade widerstehend, von grosser absoluter Festigkeit;

2. weich, bildsam (plastisch), erhärtungsfähig, mannigfaltiger Formirung und Gestaltung sich leicht fügend und die gegebene Form in erhärtetem Zustande unveränderlich behaltend;

3. stabförmig, elastisch, von vornehmlich relativer Festigkeit, d. h., von einer solchen, die einer senkrecht auf die Länge wirkenden Kraft widersteht;

4. fest, von dichtem Aggregatzustande, dem Zerdrücken und Zerknicken wiederstehend, also von bedeutender rückwirkender Festigkeit, dabei geeignet, sich durch Abnehmen von Theilen der Masse zu beliebiger Form bearbeiten und in regelmässigen Stücken zu festen Systemen zusammenfügen zu lassen, bei welchen die rückwirkende Festigkeit das Princip der Construction ist.

Darnach ergeben sich die vier entsprechenden Classen der gewerblichen Thätigkeit:

1. Die textile Kunst,
2. die keramische Kunst,
3. Tektonik (Zimmerei),
4. Stereotomie (Maurerei u. s. w.).

Wir können nicht läugnen, wir hätten hier lieber deutsche Ausdrücke gewünscht, denn erstens muss man sie sich übersetzen, um zum Verständniss zu kommen, und zweitens ist den Wörtern dennoch Gewalt angethan, denn sie sagen in ihrer Sprache das nicht, was sie hier sagen sollen. Indessen ist das Nebensache, wenn nur die Classification und ihr Verhältniss richtig ist, und wir die Ausdrücke verstehen oder uns verständlich machen können.

So begreift denn die textile Kunst, eigentlich die Weberei, in dem erweiterten Sinne des Verfassers alle die technischen Thätigkeiten in sich, denen gleichsam die gewebte Decke zum Urbild diente, die es mit der äusseren Bekleidung der Gegenstände, also mit der Bildung und Verzierung der ebenen Fläche zu thun haben. Man könnte sie darum auch statt des Semper'schen Ausdruckes als die Kunst der Fläche bezeichnen. Die wirkenden Mittel dieser Kunst sind Farbe und Zeichnung, nicht Licht und Schatten oder Relief. Man sieht leicht, wie stylistisch bedeutungsvoll das ist. Hieher gehören also ausser der Weberei und ihren Nebenkünsten, Flechten, Sticken, Spitzenklöppeln u. s. w., auch die Wandflächen, Fussböden und Decken, Tapeten, die musivische Kunst, d. h. die Zusammensetzung farbiger Muster aus Stein, Glas, Thonstiften, Holz, Ziegeln u. s. w., auch die ornamentale Wandmalerei.

Das Gebiet der Keramik, der Töpferei, enthält zunächst als sein Stammeseigenthum alle Thongefässe; das Werkzeug, welches am meisten auf ihre Gestaltung einwirkt, ist die Töpferscheibe. Dadurch ist eine Grundgestalt, wenigstens eine Grundeigenthümlichkeit festgestellt, und man könnte diese Kunst die des Runden, Hohlen und Gedrehten nennen oder sie als Gefässkunst bezeichnen. Es lässt sich wohl nicht in Abrede stellen, dass hierbei der Thon den andern Stoffen zeitlich vorausgegangen ist, und dass Glas-, Stein- und Metallwaaren von entsprechendem Zwecke die Thonformen ursprünglich zum Muster genommen haben. Der richtige Weg wird dann aber sein, dass sie nach Massgabe ihrer verschiedenartigen Eigenschaften, so weit es der Zweck erlaubt, von diesen Vorbildern sich entfernen. Stylistisch lassen sich dann auch gewisse Holzgefässe, wie Tonnen, Eimer, Fässer hiermit verbinden.

Die Tektonik oder Zimmerei hat zum Urstoff das Holz. Sie begreift also einerseits die Möbelschreinerei, andrerseits den Holzbau, das Hausgerüst, den Dachstuhl, das Gerippe des Fachbaues; nach der Analogie auch einen Theil des Steinbaues und ein bestimmtes System der Metallconstructionen.

Die Stereotomie oder Maurerei hat zur Grundlage ihres Styls den Stein und umfasst daher zugleich den Mauerbau und die Arbeiten des Steinmetzen; in gewissem Sinne auch die Mosaik, die oben zur textilen Kunst gerechnet wurde. Nach der Ähnlichkeit des Steinmetzen gehört auch hierher der Elfenbein- und Holzschnitzer, auch der Metallschnitzer und dessgleichen theilweise der Juwelier.

Indessen wenn schon manche Producte sich mehreren Classen zugleich zuweisen lassen und überhaupt zwischen den Classen Übergänge und Berührungen stattfinden, wodurch gemischte Style entstehen, so gilt das insbesondere von den Metallarbeiten. Das Metall nimmt an allen oben erwähnten Eigenschaften zugleich Theil und liesse sich daher allen vier Classen zugleich zuweisen. Um es aber nicht zu trennen, so wie um seiner ihm eigenthümlichen Eigenschaften und Proceduren willen, wie das Treiben, Schmieden, Giessen, das Prägen und Münzen, das Löthen, Schweissen und Nieten, widmet ihm der Verfasser eine gesonderte Besprechung.

Die textile Kunst bildet nun in diesem vorliegenden ersten Theile den Anfang der Untersuchungen, während die Architectur im dritten Bande sie abschliessen soll. Für den Vorgang jenes Kunstzweiges entscheidet sich der Verfasser darum, weil sie, wie er meint, der Zeit nach den übrigen Künsten vorausgeht (jedoch neben der Keramik), als auch „weil sie sich dadurch gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt, dass alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnten, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbstständig erscheint und ihre Typen aus sich herausbildet oder unmittelbar der Natur abborgt“. Der erste Punkt, den Vorrang in der Zeitfolge betreffend, ist für die praktische Ästhetik nicht von grosser Bedeutung. Über den zweiten, der theilweise allerdings seine vollständige Begründung hat, liesse sich mannigfach streiten. Wäre er aber auch historisch so allgemeinhin richtig, so müsste man sich vor allem hüten, ihn auf die Lehre der Stylistik anzuwenden, oder er würde alle gewerbliche Kunst zur blossen Decoration machen. Vielmehr muss man ihn vom Standpunkte einer rationellen Styllehre aus bekämpfen,

weil er schnurstracks den von Semper selbst aufgestellten Grundprincipien, wornach der Styl auf Stoff und Zweck beruht, widerstreitet.

Aber Semper führt ihn zunächst historisch durch und weiss ihn dadurch für die Geschichte und das Verständniss der gesammten Kunst des Alterthums äusserst fruchtbar zu machen. Doch scheint es uns, als will die Einheit und der Zweck seines Buches darunter leiden. Denn zuerst zwar untersucht er eingehend das allgemein Formelle der textilen Kunst, ausgehend von der Reihe und der Reihung, zu welcher der Kranz gehört, als dem einfachsten Elemente, und übergehend zum Bande und dann zur Decke als dem eigentlichen Resultate dieses Kunstzweiges. Bei der Decke beschränkt er sich obiger Eintheilung gemäss nicht auf gewebte oder ähnliche Stoffe, sondern er nimmt überhaupt das Deckende, also auch Boden-, Wand- und Deckenverzierung der Zimmer. Hieran schliesst sich noch die stylistisch sehr bedeutungsvolle Nath als die Verbindungslinie mehrerer Decken oder des Saumes, der Bordure mit der Decke. Es folgen weiter die Untersuchungen über den Styl, insoferne er durch die Eigenthümlichkeit der hierher gehörigen Rohstoffe bedingt ist, und es werden demgemäss Leder, Kautschuk, Lack, Flachs, Baumwolle, Wolle und Seide der Erörterung unterzogen. Desgleichen als von der Art der Arbeit bedingt werden wieder Bänder und Fäden, Knoten, Masche, Geflecht, Gewebe, Stickerei und Färberei für sich gewürdigt; hierauf das Kleiderwesen als Bedeckung des Menschen.

Nun aber behandelt fast die grössere zweite Hälfte des ersten Bandes die Übertragung des textilen oder deckenden Princips auf die Architectur und gibt damit gewissermassen eine Geschichte der Baukunst des Alterthums von ihrer decorativen Seite aus. Dass diese Übertragung nur eine richtige und hierher gehörige Erweiterung und Fortsetzung des Princips ist, wird nicht bezweifelt werden, aber wir hätten eine stylistische Untersuchung erwartet, nicht eine historisch-archäologische. Es ist bekannt, welchen Antheil Semper an dem langen und wichtigen Streite über den farbigen Anstrich baulicher und plastischer Kunstwerke bei den Alten genommen hat. Hier nimmt er nun den unentschiedenen Kampf noch einmal auf, und von dem angegebenen Grundgedanken der Verkleidung aus betrachtet er nach einander die Architectur der sämmtlichen Culturvölker des Alterthumes. Was das Resultat der Untersuchung betrifft, wenn man auch dieser oder jener Hypothese oder Schlussfolgerung Zweifel entgegen halten möchte, so nehmen wir kein Bedenken, ihm vollständig beizupflichten. Wer es nicht schon thut, wird sich wohl daran gewöhnen müssen, die gesammte Architectur und Plastik des Alterthums, auch der Griechen und Römer farbig sich zu denken, theils erst mit Stuck überzogen, theils einfach angestrichen. Wenn es auch wider unsere Schulweisheit geht, müssen wir doch unsere weissen Tempel und weissen Marmorstatuen vergessen. Die griechische Kunst hat den Stoff nicht verklärt durch die Idee, sie hat ihn vernichtet, verläugnet, er existirte für sie in seiner Eigenthümlichkeit, in seinen Eigenschaften nicht.

Wenn wir das als richtig anerkennen, so ist freilich noch die Frage übrig, ob das Alterthum in dieser Tödtung des Stoffes Recht hatte, oder ob nicht die ausgebildete mittelalterliche Kunst und die Renaissance sich weit eher auf dem rechten Wege befanden, wenn sie den Stoff der Idee nur dienstbar machten, aber nicht verschwinden liessen, nicht hinaus escamotirten. Schwerlich wird diese Weise der Antike Stich halten vor jenen von Semper selbst aufgestellten Grundprincipien, wonach jedes derartige Product das Resultat des Zweckes und des Stoffes sein soll. Wenn es das ist, so muss es erkennbar sein, und es darf den Stoff nicht hinwegläugnen.

Wir können somit in dieser zweiten Hälfte des ersten Bandes wohl einen grossen Gewinn für die Wissenschaft, aber wenig Nutzen für die praktische Ästhetik erblicken. Dagegen strotzt in dieser Beziehung die erste Hälfte von Gesundheit, Urtheil und reicher Einsicht, wenn auch die Beispiele vielleicht einseitig gewählt sind und die ausgebildete Kunst des Mittelalters — wir sagen absichtlich nicht gothisch oder romanisch, — die uns am meisten mit den ausgesprochenen Principien zu harmoniren scheint, keine Berücksichtigung findet. Trotzdem glauben wir, dass das Buch, weil es die an allen Ecken und Enden vom modernen Kunstgewerbe misshandelte Vernunft zur Grundlage macht, eine wahre Fundgrube der Belehrung und ein Wegweiser des Geschmacks für den Fabrikanten, den Musterzeichner, den Techniker werden wird — aber gerade desshalb hätten wir eine etwas populärere Form gewünscht. Das Buch ist vom Architekten geschrieben und über das Kunstgewerbe, aber Urtheil und Ansicht sind in dieser Beziehung so frei, dass man den Architekten vergisst, weil er sich selbst verläugnet.

J. Falke.

---

* Das schon vor längerer Zeit angekündigte Werk „Die vaterländischen Alterthümer der fürstlich Hohenzollern'schen Sammlungen zu Sigmaringen, beschrieben und erläutert von Ludwig Lindenschmidt" ist in einem Bande in 4°, von circa 30 Bogen Text und mit 43 grav. Tafeln und vielen Holzschnitten erschienen. Der Verfasser, bekannt als Gründer des römisch - germanischen Centralmuseums in Mainz, hat eine Reihe von Jahren auf die Ausarbeitung desselben verwendet.

Die Lösung der Aufgabe forderte einerseits eine umfassende Beachtung aller gleichartigen Grabfunde Deutschlands und der Nachbarländer, andrerseits lag die Nothwendigkeit einer Prüfung deren bisheriger Deutung vor. „Sonach konnte die Schrift", wie es heisst, keine der Fragen unberührt lassen, welche die Forschung beschäftigen, und wenn der Herr Verfasser auch nicht entfernt den Anspruch macht, alle mit gleicher Sicherheit zu lösen, so bieten doch die vielseitigen Nachweise und seine ausgesprochene Ansicht einen neuen Standpunkt, von dem aus viele wichtige Momente in hellerer Beleuchtung hervortreten und sich zu einer naturgemäss entwickelten Darstellung des nationalen Bildungsganges gestalten. Das ganze Werk zerfällt in 4 Abtheilungen, unter folgenden Haupttiteln: 1. Die Grabfunde des V. bis VIII. Jahrhunderts. 2. Die Grabhügelfunde des oberen Donaugebietes. 3. Die Alterthümer aus den Höhlenwohnungen und den Wasserbehausungen der ältesten Landesbevölkerung. 4. Die Beschreibung der auf den 43 Tafeln abgebildeten Gegenstände des fürstlichen Museums.

* Vor Kurzem ist in Paris der erste Band des Werkes von E. Hennszlmann, Mitgliedes der ungarischen Akademie „Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XIIe dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVIe siècle" mit einem prachtvollen Kupferatlas erschienen. Der erste Band enthält Ägypten und das classische Alterthum. Selbst wenn dieses Werk als nichts anderes betrachtet werden sollte als ein Versuch, das den Bauten der grossen Architectur Ägyptens, des classischen Alterthums und des Mittelalters zu Grunde liegende Proportionsgesetz zu entziffern, so wäre dasselbe schon grosser Beachtung werth. In noch höherem Grade aber verdient die Arbeit die allgemeinste Aufmerksamkeit, da es die Frucht fünfzehnjähriger gewissenhafter Studien ist, die an den Monumenten selbst vorgenommen wurden. Wir werden seiner Zeit auf dasselbe ausführlicher zurückkommen. Der zweite Band wird die byzantinische und romanische Stylperiode, der dritte die gothische umfassen.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

REGISTER

der

in diesem Bande angeführten Personen, Orte und Sachen.

A.

B.

C.

D.

E.

L.

M.

N.

O.

T.

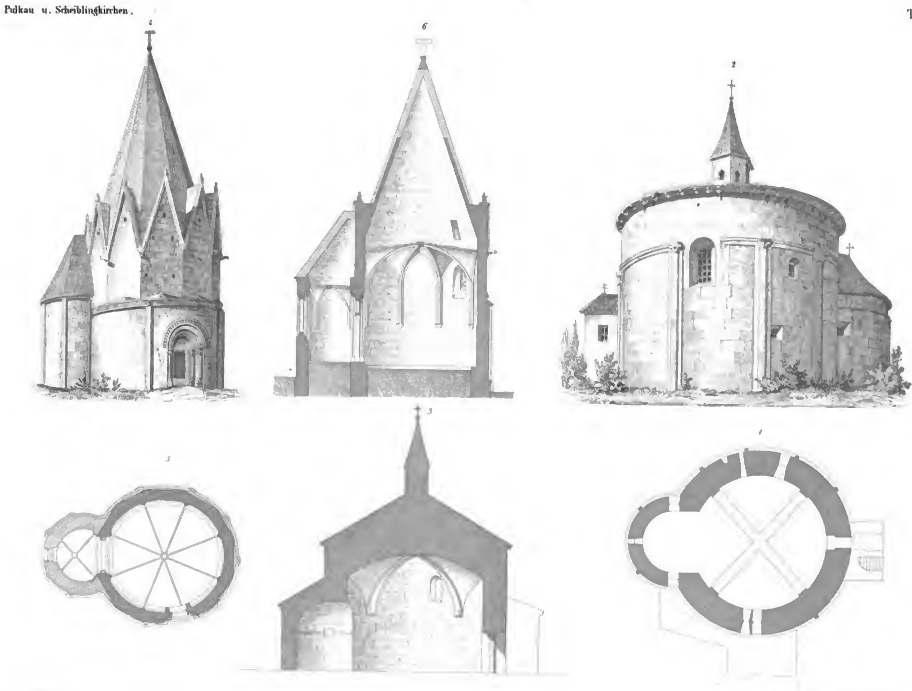
U.

V.

W.

X. Y.

Z.



Gez. v. Baltzmeyer.

Druck aus der k. k. Hof u. Staatsdruckerei in Wien 1860.







